العنوان:	الصورة الإشهارية : دراسة في بلاغة الخطاب البصري للجسد الأنثوي في الشعر العربي القديم
المصدر:	مجلة الدراسات الشرقية - جمعية خريجي أقسام اللغات الشرقية بالجامعات المصرية - مصر
المؤلف الرئيسي:	الدسوقي، محمد السيد
المجلد/العدد:	ع45
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2010
الشهر:	يوليو
الصفحات:	53 - 137
رقم MD:	623181
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, AraBase
مواضيع:	الشعر العربي، العصر القديم، نقد الشعر، جسد المرأة في الشعر، شعر الغزل
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/623181

الصُّورةُ الإِشْهَارِيّةُ

(دراسةٌ في بلاغة الخطاب البَصَريّ للجَسَدِ الأُنْثَوِيّ في الشِّعْر العَرَبِيِّ القَدِيم)

د.محمد السيد الدسوقي

تقديم :

مما لا شك فيه أن الخطاب الإشهاري في التصور المعرفي المعاصر يُصنَّف ضمن الخطابات التي تندرج ضمن الممارسة الثقافية كالخطاب الأدبي أو السينمائي أو البصري..... وهو يكتسي طابعاً ثقافياً يتمثل في مكوناته اللغوية والأيقونية "(1)

وهذا العلم – علم الإشهار – لم يعرف إلا في العقود الأخيرة خاصة في نهاية القرن التاسع عشر .... غير أن الثقافة التي تحيط به وتخترقه وتحويه موجودة في كل الفضاءات ومتجذّرة في التاريخ"(2) لذا فهي تترك بصماتها على هذا الخطاب الكتابي والسمعي – بصري – الذي يوحي بأنه يتفلت منها . وتتمظهر داخل بنية هذا الخطاب مجموعة من الآليات الفاعلة .... تستند إلى العلاقات والرموز والصور التي تعود مرجعيتها في التخييل العام للمجتمع(3) وبناء على ذلك يتدرج هذا النوع من الخطابات ضمن ما يطلق عليه " التواصل الفعّال " الذي يستند إلى الانفعال باعتباره الطاقة الأساسية التي تحرك الكائن البشري وتتحكم في سلوكه(4)

إن الإشهار يمثل – مرة أخرى – حالة من حالات التواصل الاجتماعي، يصبح فيها الفرد تجسيداً للدور اجتماعي، لا يمكن فهمه إلا من خلال النموذج الثقافي العام.(5) والإشهار – لا شك – يتجه نحو إغراء المتلقي، عبر آليات إشهارية هامة

متعددة ممثلة في جانب منها في الجسد الأنثوي بإيحاءاته وإغراءاتـه، عـبر حركاتـه وقوامه، وتناسقه وطرائقه، عبر توظيف الألوان، وعبر الملْمَس، إلى غير ذلـك ممـا يوظف لنجاح العملية الإشهارية .

ويبادرنا السؤال التالي : هل فهم الشاعر العربي القديم هـذا النـوع مـن الخطابات حين اتخذ الجسَدَ الأنثوي وسيلةً من وسائل الإشهار، ونموذجًا مثاليًا لـه؟! وما هو هذا المنتج الذي دفعه لأن يتخذ هذا الجسد وسيلةً لعرضه وترويجه، وجذب المتلقي نحوه ؟كيف اتخذ الشاعر العربي القديم الجسد الأنثوي وسيلة تواصـلية مـع الآخر بوصفه آلية من الآليات الفاعلة في مضمار هذا التفاعل، عبر هـذه الرمـوز والإيحاءات التي تغيَّاها من وراء هذه الصور الإبداعية للجسد الأنثوي، عـبر لغتـه الخلاَّقة الحيَّة التي لا تقل أثراً عن الصورة الفوتوغرافية أو الصورة المتحركة سينمائيا. فهل يمكننا – إذن – أن نقيم خطاباً (اتجاها) موازياً بما فعله الشاعر العربي القـديم مع ما فعله المحدثون ومتخصِّصو الصورة الإشهارية بوصفها تقنيةً حديثةً في عرضـها للموضوع . هل يمكننا من خلال رصد صوَر الخطاب البصري للجسد الأنثـوي في بنية الشعر العربي القديم أن نَعدّهُ نوعاً من الإشهار، خاصة وأن الإشهار في الإعـلان الحديث يتكئُ بصورة فاعلة وقوية – في جانب منه – على الجسد الأنثوي في تسويق المادة المعْلَن عنها . (٦) هل هذا المنتج هو فَنُّه الذي اجتهد عبر(راويه) على نـشره وذيوعه، هل هو هذا الشبق الذكوري والفحولة الرجولية، هل هو هذه المرأة غـير الحرّة (الإماء والجواري)، هل هو كَسْرُهُ لهذا الجدار الحاجز بين المجتمع وبين هؤلاء الحرائر من النساء اللاَّتي لا يجب الاقتراب منْهُنَّ كما فعل الشاعر عمر بن أبي ربيعة " حيث كانت حبائبه من الحرائر ذوات الأحساب، استكمالاً لإحساسه بالاسـتعلاء على المرأة، وقدرته عليها، وإذلالا بنفسه وحسبه، وثروته، ووسامته"(٧) أم هو هذا كله .

مرة أخرى هل كتب الشاعر العربي – خاصة في القرن الثاني وما بعده – هذا النوع من الخطابات مقاوماً ضغط الذهنية الثقافية السائدة التي تتهم مثل هذا السلوك حين يمسّها في ضوابطها الأخلاقية، بافتراض أن المرأةَ كيانٌ لا يجب الاقتراب منه، فوجود بشار وأبي نواس، و غيرهما ممن تمرّدوا على الواقع العربي، ساعدهم تحرر الحياة العربية، وتمثلها لمظاهر الحضارة الوافدة، كلٌّ هذا أملَى عليهم التغنّي بهذا الجسد الأنثوي . "إن موروثنا من الشعر الجاهلي يزخر بحضور الجسد الأنثوي الذي يمثل المنطلق والغاية وتحْكُمُهُ ثنائية الجسد (الرجل) والجسد المفعول به (المرأة) هذه الظاهرة لا تنحصر في الشعر الجاهلي، بل إننا نجد امتداداً لها في الشعر العباسي و الأندلسي وغيرهما.."[٨] **إن هذه الدراسة تراعي الآتي في معالجتها لهذا الموضوع :**

أولاً : أن هذه الدراسة تتجه نحو الجسد الإيحائي أو الاستعاري، لا الجسد الفيزيقي، فالأخير يمثل أعضاء الجسد العام في علاقاها بعضها مع بعض حين يشتكي عضو يشتكي الكل العام . إن هذه الدراسة – كما قلنا – تقوم على الجسد الإيحائي في رؤية الشاعر العربي في إطار – سوسيو معرفي – يأخذ بالجسد الأنثوي نحو غايات ومرامٍ سعى إليها . حينئذ يصبح " الجسد عبارة عن شبكة من العلاقات والإشارات"[٩]

ثانياً : أن هذه الدراسة من خلال استقراء الصورة اللغوية للجسد الأنثوي تكشف عن طبيعة المناخ الثقافي الذي يحكم مرحلة (ما)، ويميل إلى تصوُّر (ما) للأنوثة في عالمها المثير والعجيب.

ثالثاً : أن الصورة التي قدمها الشاعر العربي للجسد الأنثوي في كثير منها ليست شهوانية ساقطة بقدر ما هي وصف للجمال الأنثوي في نموذجه المثالي، وهي صور معيشية وثقافية . إن هذه الدراسة لم تحفل بهذه الصور التي تتعرض للعلاقات المجونية، و كذا تجنبت – أيضا– ما يسمى بالأدب المكشوف الذي

انتشر على أيدي شعراء من أمثال أبان اللاحقي، والحسين الضحاك، ودعبل الخزاعي ومسلم بن الوليد، و والبة بن الحباب، ومحمد بن رباح، وأحمد بن روح، ومطيع بن إياس، وحماد عجرد، ويحيى بن زياد، وابن أبي عيينة " ففي أشعار هؤلاء كثير من الوصف الرخيص والمجاهرة به"([١٠]) هذا الوصف الذي بَيَّنَ الشاعر من ورائه فُحُولته، وخرْقه لما لم يستطعْهُ غيرُه، ومدى قبوله عند الأُخريات . ولمَّا كان الأمر كذلك اتجهت الدراسة نحو بلاغة الخطاب البصري للجسد الأنثوي؛ آلياته، ووظائفه، و **اشتملت الدراسة – إذن – على المحاور التالية :**

١-١ **محورها الأول :** وفيه قدمت الدراسةُ مفهوماً للصورة الإشهارية بوصـــفها مدخلاً أساسيا لفهم محاولة الشاعر القديم حين استخدم الجسد الأنثوي وسيلة خَطابيةً بصريةً نحو الآخر .

٢-١ **في محورها الثاني عالجت الدراسة :** الدّوافع التي شَكَلّت مُنتجاتٍ دعت الشاعر العربي القديم للإشهار عنها بواسطة هذا الجسد الأنثوي، واجتهد كـــثيرا في تسويقها .

٣ – ١ **وأما المحور الثالث :** فقدَّمت فيه الدراسة تقنيات الصورة (الإشهارية) البصرية في الجسد الأنثوي، ممثلة في وضْعِيَّتَين : وضْعيّةٌ أمامية، وأخرى خَلْفية .

٤-١ **وفي المحور الرابع**

قدمت الدراسة أنماط الصورة الإشهارية، ممثلة في الصورة المتحركة، واللونيـــة، خاصة (الاحمرار) وتمثلاته، وتوظيفه في بنية الخطاب البـــصري، وأخـــيرا الـــصورة المسموعة .

٥-١ **وفي المحور الأخير**

تناولت الدراسة البناء الجمالي للصورة في إطار علاقات التكوين ممثلة في علاقات التشابه، وكذا في إطار علاقات التداعي .

١-١ في مفهوم الصورة الإشهارية بوصفها خطاباً إشهارياً (١١)

يمثل "الإشهار" أحد الأنماط التواصلية الأساسية لترويج منتج "ما"(١٢) لذا فهو يمثل نوعاً من أهم أنواع الخطاب بعامة لاتصاله بالحياة الإنسانية بشكل مباشر فيؤسس لقيمه الاجتماعية والأخلاقية والحضارية"(١٣)

لذا فالإشهار – إذن – موقف من العالم، من أشيائه، وموضوعاته، ومن كل ما تعج به الحياة من سلع، وخدمات، وأفكار، وحالات وجودية"(١٤) وهو – أي الإشهار – مرة ثانية – يمثل حالة من حالات التواصل الاجتماعي، يصبح فيها الفرد تجسيداً لدوْر اجتماعيٍّ لا يمكن فهمه إلا من خلال النموذج الثقافيِّ العام (١٥) . لقد ميَّز الدارسون بين نسقين أساسيين في بنية الخطاب الإشهاري؛ النسق اللّساني وتمثل اللغة فيه الأداة المهيمنة في التبليغ، وثانيهما نسق" أيقوني " تكون الصورة البصرية أداته الرئيسية إلى عالم الواقع .(١٦)

يرصد المهتمون بدراسة الإشهار وظائفَ للصورةِ البصريةِ؛ تتمثل في الآتي(١٧)

أولاً : الوظيفة الجمالية : وتهدف إلى إثارة الذوق تجاه المنتج .

ثانياً : الوظيفة التوجيهية : فإذا كانت الصورة فضاء مفتوح على كل التأويلات، فإنها في هذا الإطار تُحيِلُنا على قراءة النص الذي يثبت الإبداعي فيه أفكاره وحججه .

ثالثاً : الوظيفة التمثيلية : تقدم لنا الأشياء والأشخاص في أبعادها وأشكالها، أي أنها تَبْقَى المرجع الأول والأخير الذي يجد فيه النص تجسيده وتقويمه، إذ إن المشاهد يغدو ويروح بين النص والصورة، ليظل معلّقاً بهذه الأخيرة .

رابعاً : الوظيفة الإيحائية : وفيها تصبحُ الصورة تعبيرًا يغازل الوجدان، ويغـذي الأحلام، لأنها عالم مفتوح على مصْراعيه لكل التأويلات والتصورات، وهـي تحاور اللاّوَعي، وتوحي بمشاعر تختلف في طبيعتها من مشاهد لآخر.

خامساً : الوظيفة الدلالية : إن الوظائف الأربعة الأولى تتضافر لخلق عـالم دلالي معين، وهذا العالم الدلالي يأتي نتيجة التفكير الذي أسَّستهُ الـصورة لـدى المشاهد.

بهذه الوظائف يمثل الإشهار تواصلاً فعالاً يجعله يندرج ضمن حـالات إقنـاع تستند إلى الانفعال بوصفه الطاقة الأساسية التي تحرك الكائن البـشري نحـو غايـة "ما"([١٨]) لذا فليس غريباً أن يُنظر إلى الإشهار في أغلب التوجهات الإشهارية على أنه يقوم على الإغراء والإغواء " ([١٩])

وما دام الإشهار في جانب منه يقوم على الإغراء والإغواء، فإنه يعتمـد علـى الصورة البلاغية بوصفها انزياحاتٍ تعبيريةً متعارفا عليها، لها تأثيرُها في أسر المتلقي، ويصبح نجاح الصورة الإشهارية – إذن – مرهوناً بما تحمله من كثافة الشحنات التي تحملها وصورها الشاعرية الإيحائية، وهو – أي الإشهار – في سبيل ذلك يعتمد على الاستعارة، والتشبيه المناسب، والكناية الموفقة، والأسلوب الغنـائي الـذي يلتـزم السهولة والعذوبة، علاوة على مكونات بلاغية أخرى؛ بلاغة الصورة الحية، وبلاغة الجسد، وبلاغة الحركة، وبلاغة الصوت، وكل ذلك استخدمه الشاعر القديم .

تكمن – إذن – خطورة الخطاب الإشهاري بوصفه حقلا غنيًا بإيحاءاته وأساليبه و انزياحاته في استحواذه على اهتمام معظم الفئات الاجْتماعية . ([٢٠]) كمـا تعتمـد الصورة الإشهارية على انتقاء الألوان وأقربها إلى النفس وأكثرها قدرة على التـسلل إلى عين المشاهد وإثارة انتباهه، لذا ينتقي الخطاب الإشهاري من الأشكال أكثرهـا تعبيراً عن الحالات الانفعالية . ([٢١]) فتأويل الألوان كما يقول عبد العالي بوطيب "ذو بُعْد أنثروبولوجي يحيل في العمق على خلفية سوسيو ثقافية محددة، رغم ما قد تكتسبه

أحيانا من مظهر طبيعي، يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها، تعيده لنفس إحساس التجربة الأولى فالأسود لون الحزن، والأبيض لون الصفاء، والأحمر لون العنف، إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى المدعمة لِقَصْدية هذه الاختيارات التشكيلية في الصورة الإشهارية "(٢٢)

إن الخطاب الإشهاري خلافا لغيره من الخطابات الأخرى كما يقول عبد العالي بوطيب" يتميز ببناء محكم خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة وحيدة ومحددة لا يمكن، ولا ينبغي أبداً أن يخطئها القارئ المستهدف "(٢٣) وحينما تتكئ الصورة الإشهارية على اللغة – كما هو الشأن في مادة درسنا ممثلة في الفن الشعري – فإنها تعتمد على وظيفتين كما يقول رولان بارت(٢٤) :

الأولى : وظيفة الإرساء أو الشرح (function d,ancrage ou la legend) حيث ترهن وظيفة الرسالة اللغوية بتوضيح الصورة وحَصْر كثافتها الإيحائية حين تقوم اللغة بوظيفة تحديد المعنى الأيقوني الصريح .

الثانية : وظيفة تكميلية (Function de relais) وتتجلى أساساً في المهام التعبيرية التكميلية العديدة الموكولة للرسالة اللغوية في الخطاب الإشهاري، مادامت الصورة على غناها التواصُلي تظل مجرد رسالة بصرية قاصرة عن أداء بعض المهام التعبيرية ما لم تستعن باللغة .

إن استخدام اللغة بوصفها بناءً للصورة الإشهارية يجعلها أكثر إيحاءً، وأغور أثراً في المتلقي حين تعتمد الصورة على تشكيل بصري متحرك أو مسموع، والشعراء أكثرُ إبداعا وقدرةً على هذا النمط التشكيلي .

هذا وقد تتعدد أشكال الخطاب الإشهاري (٢٥) : وقد عرضها (يامن عيسى خضو)، اكتفينا منها بما يعتمد علي الكلمة حركة وصوتا ولونا .

(أ) الإشهار المسموع : ويتم من خلال الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات .. وتُعد الكلمة المسموعة أهم وسيلة استعملها الإنسان في الإشهار ... إذ يلعب الصوت دوراً بالغ الأهمية في التأثير في المتلقي، بما يحمل من خصُوصيات في التنغيم والنبر والجهر والهمس، وقد اهتم الشاعر العربي القديم بهذه الوسيلة حين اهتم بصوت " المرأة "، وحين اهتم بمواقع النبر والجهر والهمس في الكلمة، مما يزيدها طاقة إيحائية تثير الراقد في أعماق المتلقي، كما يقول يامن عيسى خضو . ([٢٦])..

(ب) الإشهار المكتوب : عبر الصحف والمجلات والكتب ...، وقد تمثل لدى الشاعر العربي عبر كلمته الشعرية المكتوبة بعناية واهتمام .

(ج) الإشهار البصري : وفيه تُتَّخذ الصورة، واللون، وطريقة الأداء، والحركة وسيلة أساسية في تقديم هذا الإشهار، ولقد كان الشاعر العربي واعيا بهذا الإشهار البصري حين جسَّد باللغة صورة الجسد، وباللون كذلك و تمثلاته، كما استعان بحركة الجسد الأنثوي وتثنِّيه، حتى ليخيل إلينا أن هذا النموذج يتحرك على شاشة عرض تلفازية .

عناصر الخطاب الإشهاري : يقوم الخطاب الإشهاري مثل غيره من ألوان الخطابات الأخرى، على عناصر أساسية؛ وهي تتمثل في الآتي:

(أ) المرسل (الإشهاري) : وهو الذي يُعد مادة هذا الخطاب، ويكسبه عوامل وسمات تجعله أكثر تأثيراً في المتلقي الذي يصبح أسيراً لمادة هذا الخطاب، بوصفها تثير عنده حاجيات مادية كانت، أو نفسية .

(ب) المرسل إليه (المتلقي) : ويمثل الطرف الثاني الذي يُعد الخطابُ لأجله، ومن خلال هذا المتلقي وفهمه ودراسته تنجح الرسالة الإشهارية أو ترسب في أثرها الواقع عليه ..

(ج) **المادة الإشهارية** : وهي تتنوع حسْب حاجيات الجمهور، وقـراءة مناخـه الثقافي، والمعرفي، والاقتصادي، وغير ذلك من الظروف الاجتماعية .

(ء) **المقام** : وهو الحال الذي يتم التبادل من خلاله بين المرسل والمرسل إليه، ذلك الحال الذي يفرض تجديد الوسيط سواء كان لغوياً، أو غير لغوي، أو هو الإطار العام، كما يقول عصام نور الدين . (٢٧)

(هـ) الوضع المشترك بين المتخاطبين، ولكي يحيـا هـذا الخطـاب بـين المرسل والمرسل إليه لابد من توافر علاقات وثيقة؛ منها :

- **وحدة اللغة**، التي تُعَدُّ وسيلة التفاهم، وبها يوجه المشْهِر غرضه تجاه المتلقي.
- **وحدة الثقافة**، أي التراث الثقافي المـشترك، والعقيـدة الفكريـة العامـة المشتركة.

(و) **قناة التبليغ** : ويمثلها الوسيلة المستعملة في إيصال الحديث سواء أكانت صوتية، أو أيّة وسيلة أخرى، وهى تتمثل لدى الشاعر،كما هو معلوم، في اللغة بما تحمله من وسائل تأثيرية.

ويجب على دارس الخطاب الإشهاري أن ينتبهَ إلى عدَّةِ مقارباتِ منهجيـة لتحليل بنية هذا الخطاب، وهي متداخلة فيما بينها، وهي (٢٨) :

(أ) **المقاربة اللسانية** : إذ لا يوجد إشهار بدون لغة منطوقة أو مكتوبـة، وهـذا النسق اللساني يساهم بجانب بلاغة الصورة في التأثير على المتلقي " من حيث إثـارة الرغبة والاستجابة، وبلغة التجربة البافلوفية (نسبة إلى بافلوف) أمام لعاب يـسيل لمجرد سماع صوت الناقوس"(٢٩)

(ب) **المقاربة النفسية** : وهي تمثل ركيزة كبرى في إغواء المتلقي، واستدراجه نحو بؤرة أفق انتظاره، ومنطقة الاستهواء عنده .

(ج) **المقاربة التداولية** : وتتمثل في المنفعة أو الفائدة التي يقدمها المشهِر من وراء هذا الخطاب .

(د) **المقاربة الاجتماعية الثقافية** : وتتمثل في رؤى المجتمع وثقافته، وبدون قراءة هذه الرؤى يسقط الخطاب الإشهاري، وبهذه القراءة الواعية للعلاقات الاجتماعية يستطيع الإشهار أن يمدنا بمعرفة بنية الوعي الاجتماعي، وتحليل الروابط المتبادلة، ودراسة قوانين تطوره . (٣٠)

(هـ) **المقاربة السينمائية** : وهي من أهم المقاربات في تحليل الخطاب الإشهاري إلى جانب المقاربة التداولية لأنها تجمع الصوت والصورة،والحركة والألوان، الشيء الذي يجعلنا نقول إن الخطاب الإشهاري وخصوصاً السمعي والبصري عبارة عن فيلم قصير جداً له هدف وغاية.

إن هذه المقاربات المنهجية نحو فهم غايات الخطاب الإشهاري قد اتكأ عليها الشاعر – دون مبالغة – حين صوَّر الجسد الأنثوي، وحين شكَّل خطاباً بصرياً بث فيه أغراضه وغاياته، فاعتمد على المقاربة اللسانية (الأدبية) وهو خلاَّق اللغة ومبدعها نحو عالمٍ فاهمٍ لهذه الوسيلة، وهو في سبيل ذلك كله كان واعياً لمواطن الإثارة لدى المتلقي، ليتسنى له تمرير منتجه (أو سلعته)، وكان واعياً – أيضا– للمناخ الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه، فاستثمر الصورة والصوت، والحركة عبر هذا الخطاب .

وبعد فهل كان الشاعر العربي القديم سبَّاقاً إلى معرفة هذا النوع من الخطابات التي ذاع أمرها في عصرنا الحديث بما تملكه من ثقافة، وتنوعٍ أكبر لهذه الوسيلة، تلك التي " يغادر فيها الفرد استيهاماته وفنتازياته حول الجسد (المثالي) ويجدها ماثلة أمامه عبر تدفقات لا نهائية من الصور/الإغراء"(٣١) تلك التي يرسمها الشاعر في خطاب بصري مَبْنِي على اللغة وقدرتها على تجسيد هذه المُثُل الجمالية .

نود إلى أن ننوه بأن باحثي الخطاب الإشهاري، والمهتمين ببيان آلياته ووظائفه ومقارباته، يتخذون من التراث الأدبي القديم أنموذجاً للتطبيق، يتمثل في أن تاجراً

عراقيا قدم إلى مدينة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بِعَدْلٍ من الخُمُر، فباعها كلها إلا السُّود، فاغْتمَّ، وقِيل له لا ينفعك في بَيْعها إلا (مسكين الدارمي)، وهو من مجيدي الشعر الغزلي، فقصده فوجده قد تزَهَّد، وقَصَّ عليه أمر بضاعته وأنه غريب، وليس له بضاعة سوى هذي الخُمُر، فوعده الدارمي بحيلة يبيع بها خُمُرَه، وحينئذ خرج الدارمي مِن نُسُكِه وزهده، طارحاً لباس الزهد، وقال شعراً غناه مغن حديث له، يقول :

قُل للمليحةِ في الخمارِ الأسْودِ ماذا فعلْتِ بزاهدٍ متعبدِ
قدْ كانَ شمَّر للصَّلاة ثيابَه حتَّى خطرتِ له ببابِ المسْجدِ
ردِّي عليه صلاتَه وصيامَهُ لا تقْتليه بحقِّ دينِ محمَّدِ

فشاع الغناء، وقالوا رجع الدارمي وتعشق صاحبة الخمار الأسود فلم يتبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خماراً أسود، وباع التاجر ما كان معه ([٣٢]). وهذا النموذج يمثل كل آليات ووظائف الخطاب الإشهاري، ويؤكد حقيقة أن الشاعر العربي القديم كان واعياً لمثل هذه الوسيلة في تمرير غاياته ومنتجاته عبر هذا الإشهار الذي فهمه وفهم آلياته.

يدعونا التصور السابق لأن نتساءل : لماذا اتجه الشاعر العربي القديم إلى الجسد الأنثوي، يصف تكوينه الجمالي، ونسبَه التَكْوينيّة، فهل كان لترويج فكرة التزويج من الإماء، أو من المرأة بصفة عامة، أو لترويج فنه الشعري وتسويقه عبر هؤلاء الرواة.. أو غير ذلك مما يكشفه البحث في الصفحات التالية – إن شاء الله – مستعيناً بمدى فهم الشاعر العربي للمناخ الثقافي للمجتمع آنذاك، وببراعته في رسم الصورة الثابتة والمتحركة والمسموعة واللونية .. مثيراً القارئ ليقع تحت أسرها، وقوة إيحائها " فنجاح إرسالية معينة رهين بكثافة الشحنات التي تحملها، وصورها الشاعرية الإيحائية"([٣٣]).

٢- ١ دوافع الإشهار بالجسد الأنثوي(المنتج المُشَهّر من أجله).

مما لا شك فيه– مرة أخرى– أن الخطاب " يشكل طريقةَ نظرٍ إلى العالم "([٣٤]) وهو إذن " عبارة عن توصيل لرسالة (ما) عبر اللغة، واللغة أداة شفافة تحمل مقاصد

المتكلم إلى المتلقي ... وتشتمل على لغة وكلام، فهو تواصل لُغوي لكن على نطاق واسع"(٣٥) ولكي يصبح خطاباً فلابد أن يتكوّن من مجموعة متناسقة ومترابطة من الجمل والتراكيب اللغوية، لها دلالة ومعنى " فأيُّ نَسقٍ من الجمل لابد أن يترابط لكي يصنع خطاباً ." (٣٦)

يعد الخطاب – إذن – هو الوسيلة اللغوية التي بمقتضاها نقدم أفكارنا نحو الآخرين، وهو بهذا ينتقل من المفهوم الضيق إلى المفهوم الرّحب، ليدل على مقاصد صاحبِ الخطاب عبر كلام أو إشارة أو إبداع فنّي.(٣٧) والخطاب حين يتجه نحو الآخرين يتجاوز حدود اللغة المنطوقة معبراً عن الجانب النَّفسي والمقاصد غير المباشرة، بذلك تتمثل دوافع الخطاب، أيّ خطاب فيما يلي :(٣٨)

١– تحقيق ذواتنا وأنفسنا، فالخطاب سبيلُنا للتعبير عن رغباتنا ومقاصدنا .

٢– التحاور، فمن خلال التخاطب يتم التلاقي أو النفور .

٣– اكتشاف المجهول، حيث يسعى الخطاب نحو كشف الحقيقة وسر الكون والحياة.

لذا فلابد أن يتصف الخطاب ببلاغة القول وبمُرسِلٍ قادرٍ على التعبير عن قضاياه ومعانيه، وهو في ذلك يستلزم انتماءً قوياً نحو هدفه وإلى من يخاطبهم . (٣٩)

إن الخطاب البصري الذي نعنيه هو – إذن – هذا الخطاب الذي يعتمد اللغةَ في رسم صورٍ بصرية ثابتةٍ أحياناً، ومتحركةٍ أحياناً أخرى، وفقاً لمقاصد مُستخدمِ هذه اللغة الأدبية، ويمثل الشاعر أفضلَ مستخدمٍ لهذه اللغةِ بأسرارها وخفاياها." إن الخطاب البصري بجميع أنواعه وتشكُّلاته، ليس – فقط– خطاباً تلقائياً تمَّ إنتاجه بالصُّدفة، وإنما تحكمه القَصْدية التي تَتَغَيَّ منه إنتاجَ معنى (ما)"(٤٠)

وما دام الأمر كذلك فإنه من الممكن أن نقول " بأن اللغة البصرية التي يتم عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة التركيب والتنوع ...، فالصورة تستند من أجل إنتاج معانيها، إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني

كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات ...وتستند من جهة ثانية على ما يطلق عليه التمثيل التشكيلي أي العلامة التشكيلية : الأشكال، والخطوط، والألوان، و التركيب ... إن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البصري ..) وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيلي مجسداً في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه"([٤١]) وهو ما استطاع الشاعر العربي أن يحققه من خلال تصرفه في اللغة وتشكيلها صوراً للجسد الأنثوي، قاصداً من وراء ذلك مضموناً (ما) ، وهو – لاشك – كان واعياً بدَوْر البصرِ في تمثّل هذه المعاني المختفية وراء هذا الجسد الفيزيقي، " ففي المواقف البصرية تظل النظرة، باعتبارها خروجاً من الفيزيقي البيولوجي، ومعانقة الإنساني الثقافي هي الأساس في تشكيل المعاني .. ويمكن القول بأن التأويلات الممكنة للصورة يجب أن تستند إلى المعرفة الخاصة بالحضور الإنساني داخل الكون من خلال مجمل لغاته، وعلى رأسها لغة الجسد.."([٤٢])

وبَعْدَ أنْ فَهِمْنَا دوْرَ الخطاب في تمثُّل المناخ الثقافي في مجتمع ما، طمعاً في تحقيق غايات يسعى نحوها " المرسل " تجاه " المرسَل إليه " نتساءل هل كان الشاعر القديم حين شَكَّل بلغته صوراً للجسد الأنثوي واعياً لدور هذا الخطاب البصري فيما يُسَوِّقُهُ من أهداف وغايات في ضوء فهمه للمناخ الثقافي لمجتمعه ؟ وبناءً عليه كيف تشَكَّلت دوافعه وتنوعت نحو البحث عن النموذج الأمْثَل لهذا الجسد ؟ وبالتالي كيف تَصَوَّرَهُ؟ وما هي أدواته التصويرية للتأثير على القارئ .؟ ليتسنى له تسويق منتجه، عبر التأثير القوي على غرائزه، عبر هذا الانفعال الذي يتولَّد سريعاً مع مشاهدة هذا الجسد في مثاليته وإغراءاته.؟

بداية كَثُرَت التأويلات عند كثير من الباحثين المعاصرين ([٤٣]) حول تفسير البدايات الغزلية في بنية القصيدة العربية التقليدية، وتطور هذا النسق حين اختفى هذا المقطع في بنيتها، لينظم الشاعر قصائد كاملة تعتمد الغزل موضوعاً لها، و هذا الغزل يتجه نحو المرأة عبر محورين :

الأول : محور العذاب الذي يستهوي الشاعر حين تحين لحظات الفراق، فيجسد لحظات الصراع النفسي،عبر تصنوير لحظات عذاب الفقد .

الثاني : هو وصف جمال هذه المحبوبة، وهو أيضاً ينقسم قسمين :

(أ) قسمًا يصف جمال المحبوبة النّفسِي؛ في جانبيه الخلقي والإنساني ؛ وفائها وغدْرها، رائحتها...

(ب) وقسمًا يصور الجمال الجسدي ممثلاً في أردافها وخصرها ... مبيِّناً هذا الجمال المثالي الذي يشهد به الإطار الثقافي في مجتمعه، ويتعدَّى فيه الشاعر الجسد الفيزيقي، وهو تصوير اعتمدنا منه ما خلا من الفحش والمجون، واقتصر على الوصف الجمالي عبْر هذه المقاييس التي ارتآها الشاعر العربي، وغيره من الشعراء نموذجاً مثالياً يتغَنَّوْنَ به .

مرة أخرى ما الذي دفع الشاعر العربي – وهو على وعي – باستثمار هذه المادة (الجسد الأنثوي)، ما الذي كان يحفِّزُهُ نحو رسم هذا الجسد عبر لغته الأدبية، أيُّ مُنتج كان وراء استثماره لهذه الصورة الإشهارية في ثباها وحركتها ؟ إنه – لا شك – كان واعيا لأثر هذه الصورة على الآخر " وهو ما يدعوه نحو التفكير فيما حوله مما يطرق سمعه، ويقع عليه بصره، ويجذب انتباهه، ومن الواضح أن هذا يصل به إلى أن يفكر في مظاهر الجمال في شتّى ألوانه على قدر ماله من استعداد نفسي وثقافي "(٤٤)

لقد تمثلت لدى الشاعر العربي القديم دوافعُ دَعَتْه لاستثمار الجسد الأنثوي في بنيةِ خطابٍ بصريٍ لُغويٍ، تمثلت هذه الدوافعُ (المنتجات) في الآتي :

أولاً : الترويج لمنتجه الشعري في الذيوع والانتشار .

لقد كان الشاعر العربي القديم واعياً بأنَّ إبداعه الشِّعري يمثل وسيلةَ الاتصال الأولى بينه وبين الآخرين؟ لذا وجدنا الرّواة يقومون بدور وسائل الإعلام الحديثة، وبهم يتمُّ التمييزُ بين صحيح الشعر و سقيمه، لذا فكان دور هذه الوسيلة الإعلامية (الرواة) خطيراً " فربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة، والناقلين له فيسمعون

الشعر على جهته ويؤدونه على غيرها سهواً، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه"(٤٥) وعلى ذلك أصبحت (الرواية / الإعلام) " فناً قائماً بذاته لـه أصوله وقواعده وطرقه، خصوصاً في مرحلة الشعر الجاهلي، حيث كان يعتمد فقط على الرواية الشفوية، وكانت غالبية العرب يحفظون الشعر، ويرْوُونه كلما دعت الضرورة إلى ذلك ... وكان ذيوع الشعر في أطراف الجزيرة العربية نتيجة حتمية لانتشار الرواية باعتبارها الوسيلة الأولى والحاسمة لحفظ الشعر وتنقله "(٤٦) كما كانت هناك قنوات تؤسس للرواية وُجُودِها؛ الوِفَادة على المياه، و الأسمار، والضيافة العربية، والقوافل، والأسواق العربية، والحروب، والوفادات على الملوك ومواسم الحج . (٤٧) في هذا الميدان الصاخب تقوم هذه الوسيلة الإعلامية بدورها الخطير في نقل هذه المادة الشعرية عبر القبائل، وينقلها مَنْ حضر إلى مَنْ غاب، وهكذا تنتشر في الآفاق وتسمع هنا وهناك . (٤٨) لذا كان لها مِن الآثار ما يتعذر محوها.(٤٩) لذا كان دورها في حياة الشعر جدُّ خطير، فقد أدى ذيوع الشعر عن طريق الرواة إلى ظهور اختلاف نسبة الأثر إلى قائله، بل في نسبة لفظ الأثر الشعري ونصه (٥٠) إذن فقد تمثلت علاقة الرواية بالنتاج الشعري من خلال جانبين:(٥١)

الأول: دور الرواية في إذاعة ونشر دواوين الشعراء خاصة الفحول منهم .

الثاني : دور الشعراء وتقاليدهم في توحيد الرواة أو تجميعهم أو التعامل معهم بأي صورة من صور التعامل .

بناءً على ما سبق، كان الشاعر والقائمون على نشر الشعر على وعي بالأخذ بكل أسباب التواصل مع الآخرين، والقيام على نجاح هذا التواصل لرواج هذا المنتج الفنّي، إن التواصل هو" فعل لإيصال شيء ما : رأى، رسالة، معلومة"(٥٢) وهذا التواصل لكي يُنتَج ويتجدّد يجب أن يُراعى السياق النوْعي، والمناخ العام الذي يستم فيه هذا التواصل .

إذن هناك غاية بل غايات مثّلَت دوافعَ لدى الشاعر العربي في عملية التواصل هذه، اعتمد فيها على اللغة بثرائها الدلالي من ناحية، وعلى مقدرته الفنية في

تشكيلها من ناحية أخرى، لقد كان واعيا بالدور الذي تلعبه اللغة في علاقتــه مــع الآخرين " فخاصية التواصل الإنساني تتوقف على اللغة التي تتميــز عــن أنــساق التواصل الحيواني على عدة مستويات : فمن جهة أن اللغة تخضع لبنية هــي في الآن نفسه دقيقة وغنية، ... ومن جهة أخرى فإن اللغة الإنسانية أداةٌ تواصلية مرنة بسبب بنيتها التي تسمح بإيصال رسائل مختلفة، انطلاقاً من الكلمات نفسها، لأن الكلمات والتعابير أو الجمل هي في الغالب متعددة المعاني، ... وتخــضع في تأويلــها كــثيراً للسياق"(٥٣)

إذن فاتجاه الشاعر نحو هذه الصورة الإشهارية خَلَقَ ســوقاً رائجــة لإنتاجــه الشعري، يستحوذ فيها على لُبِّ الآخرين، فيتناقلونه في وسط هذا الميدان الفــسيح للإبداع الشعري، ليفوز فيه مَنْ فاز، ويخسر مَنْ خَسر، هل كان اتجاه الشعراء لمثــل هذا السلوك وسيلة للتغلب على سلطان حكّام الشعر، وسلطاهم في اتخاذ القرار، هل تعد الصورة الإشهارية عبر الجسد الأنثوي وسيلة لمواجهة النقاد، وآرائهم التي كثيراً ما استاء منها الشعراء، وكُتُب النقد القديم – كما هو معلوم – تعــجُّ بمثــل هــذه الشواهد . إن الشاعر العربي أمثال؛ عمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، وبشار وغيرهــم ممن سلّطوا كاميرا وصفهم على الجسد الأنثوي، كانوا على وعي بأثر هذه الــصورة على عيني (المتلقي / المستهلك) رواجاً لإنتاجهم الفنّي، و بوصفها " أداةً في فــتح باب التواصل مع الآخرين"(٥٤) وباعتبار الجسد لساناً ونسقاً، خَزّانــاً لكــثير مــن الدلالات التي تقيم هذا التواصل وتحييه. (٥٥) إذن فمسألة ذيوع الشعر، وإنشاده، وانتشاره كانت مما يَشْغَلُ بالَ الشاعر، فأبو النصر العُتْبي يقول للثعالبي :

وقَدمْتَ والأيامُ تُنشدُ في الــوَرَى   بيتاً تُجيــدُ نشيــــــدَه الأيامُ (٥٦)

وابن حَيُّوس يصفُ انتشارَ قصيدته الشعرية :

إذا أُنشِدَتْ كادتْ لِفرط بيانِــها   تعِيها القلوبُ قبلَ وعْيِ المسامِعِ(٥٧)

ويؤكد د.علي الجندي مسألة ذيوع الشعر وانتشاره، في قوله "و كــأيِّن مــن قصيدة اهتزَّ الناس لسماعها عجباً، وترنّموا بها عجباً، حتى إذا نشرت في صحيفة، أو

دُوِّنت في كتاب، وقرءوها في تُؤَدة، ورَوية زَرَوْا عليها مبنى ومعنى "([٥٨]) ويسوق الباحث السابق شواهدَ لعديد من الشعراء، تؤكد حرص الشاعر على ذيوع شعره على ألسنة الناس، مفتخراً بسرعة ذيوعه، وانتقاله، خفيفا على الأفواه، كما يقول ابن حَيُّوس السابق ذكره :

يخفُّ على الأفواهِ في الأرْضِ كلِّها   فيَشْدُو بِهِ شَرْبٌ ويحْدُو به سَفْرُ([٥٩])

إذا لا مناص من أن للرواية دورا لا يخفي في ذيوع النتاج الشعري، يقول د. مصطفى حسين " وقد عرفت الرواية – سلوكا أدبيا- خلال العصر الجاهلي والقرن الأول الهجري والثاني إلى أواخره، عرفت في الشعر أول ما عرفت حين كان الشاعر يتَّخذ له رواة مصاحبين له، يختصون بإذاعة شعره ونشره ...([٦٠]) لذا يشير محمد بن سلام الجمحي إلى تملُّك الشعر من أفواه الناس ومُنَاقلَته، فيقول عن الأعشى: مع أنه أكثرهم عروضاً، وأذهبهم في فنون الشعر ... إلا أنه لم يكن له مع ذلك بيتٌ نادر على أفواه الناس . ([٦١]) والمتنبي كان شغوفا بالرواية محتفيا بها، في إذاعة آثاره، و يدلنا على ذلك الحاتمي في رسالته ؛ من أنه حين ذهب إلى المتنبي ليحاوره ألْفَى عنده فتية هناك تأخذ عنه شيئا من شعره ([٦٢]) بل إنه يفخر بذيوع شعره، وانتشاره ، قائلا :

وَمَا الشِّعْرُ إلا مِنْ رُواةِ قَلائدي   إذا قُلتُ شَعراً أصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشدَا

فسَارَ بِهِ مَن لا يَسِيرُ مُشَمِّراً   وغنَّى به مَن لا يُغَنِّي مُغَرِّدَا ([٦٣])

إذن فمسألة أسر المتلقي وجذْبِ انتباهه كانت – لا شك – من وراء اتجاه الشاعر العربي نحو هذه الصورة البصرية للجسد الأنثوي، خاصةً حين يكونُ وصْفاً مثالياً نموذجياً، ترتأيه الثقافة العربية حينئذ، ويكون الدافع حفرَ سراديبَ لشعره في مشاعر مستمعيه وخواطرهم، من ذلك – مثلاً – ما ذكره بشّار في (سالم بن عقبة) في قصيدة يمدحه فيها، نراه في مقدمتها وبعد أبيات يقول ذاكراً الأعْيُن بفتورها، والأعجاز بثقلها، يقول:

مُشْرِفَاتِ الوجوهِ يسْحَبْنَ للهو   عُيوناً مكسورةً بِفُتُورِ

حافظاتٍ على الأخلَّةِ ما طـا   بَ وأبْرَقْنَ كالسَّرابِ الغرُورِ

يتساقَيْنَ بالمضَاحِــك كالشَّهــد مَشُــوباً بمــاءِ مُــزْنٍ نَميرِ
وثِقالِ الأعْجاز قطَّعــْــن قلبي بحديثٍ لذًّ و دهْــرٍ قَصــيرِ(٦٤)

فهل اعتمد بشار على مثل هذه الصور الإشهارية للجسد الأنثوي رغبة منــه في تسويق فنه، وتسويق آرائه وخاصةً أنَّهُ شعوبي؟، هل أراد أن يذيع أمره، وأمر فنه في بنية ثقافة هذا المجتمع العربي المسلم، فما هذه الكثرة من محبوباته، ووصْــفهنَّ هــذا الوصف الدقيق لجميع مفاتن المرأة ؟ هل كان يعلم أن التعصب والعنصرية ربمــا لا تسمح لشعره بالذيوع، فاتجه إلى مثل هذه الصور البصرية التي فاقَ غيره من المبصرين في رسمها وتتبع دقائقها، أم كان كما يقول ابن قتيبة معللاً – كما هو شأن كثير من النقاد – أن الشاعر يسلك هذا المسلك " ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما (قد) جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضارباً فيه بسهمٍ حلال أو حرام"(٦٥) لقد كان الشاعر العربي حين تمثــل الجــسد الأنثوي كان على وعي بـــ (القارئ / المستمع)، وبأثر هــذه المــشاركة الخياليــة الكاملة في تأْدِيَةِ رسالَتِه ونجاح أثرها(٦٦) لذا يرى د. محمد النويهي ضــرورة تمثــل الصورة البصرية، يقول " يجب أن نتخيل المنظر الموصوف، والهيئة المسجلة، والحركة المنقولة تخيلاً بصرياً بكل تفاصيلها، ودقائقها، وأن نتأمل ترتيب أجزائهــا، وتتبــع تعاقب أحداثها بخيالنا البصري"(٦٧)

ثانياً : الخطاب البصري للجسد الأنثوي وإشباع الشبق الذكوري.

إذا كان الشاعر في أحد دوافعه رأى في تمثل الجسد الأنثوي تــسويقاً لمنتجــه الشعري – كما ذكرنا سابقاً – فإنه في جانب آخر قد اتجه نحو إشباع حالة الــشبق الذكوري لديه، ولدى المتلقي أيضاً، إنه لا يكُفُّ عن وصف الأرداف، والــصدور، والنهود، والخصر، والساق، وتفاصيل أخرى حركية ولونية، إنها الأجزاء التي تحتضن اللّذة، وترْوِى هذا الشّبق والفحولة الذكورية، وتؤكد قوته، وأحقيته في امتلاك المرأة الجميلة " إن الرجال الأقوياء يتصارعون من أجل النساء الجميلات.(٦٨)

إن هذا الوصف الذي قصده الشاعر العربي كما تقول د. أميرة مطر " يرضي رغبات الإنسان لا على المستوى الفيزيقي،أو الاجتماعي، أو العلمي، بل على مستوى اللذة الخيالية" [٦٩]. إن الحب الشبقي " ينطلق من الجسد، ثم تأتي النتائج النفسية والذهنية، توفر لِلّذةِ الجنسيّة غبطة الاكتمال والتملك، يجد فيها الجاهلي جنّتَه الأرضية، و المرأة له، والواحة والماء، والجمال كله ... العيد الأول في حياة العربي هو عيد الجسد، حيث تتوحد الشهوة واللذة والنشوة "([٧٠])

إن هذه الجاذبية الجنسية، والتعبير عن الفحولة الذكورية " ما كانت أن تؤدي عملها على الوجه الكامل، لو لم يسبقها انجذاب الحواس، إذْ لابد للعيْنِ، والأذن أن يسحرهما، ويُبهرهما الموضوع الذي قضت الطبيعةُ على الكائن أن يسعى وراءه "([٧١]) ويلعب اللون، والرشاقة، والشكل دوراً فاعلاً في تحريك الشبق الذكوري نحو المرأة، وصارت هذه العوامل ترشدُ الفردَ إلى الاختيار الجنسي . ([٧٢]) وهذا " الجنس يضْفي على الفرد غريزة قوية صامتة، تحمله جسداً، وروحاً نحو فرد آخر دائما "([٧٣]) لذا فالمرأة " هي أجمل موضوع في نظر الرجل، وإن الرجل هو أكثر الموضوعات إثارة لاهتمام المرأة "([٧٤]) ليظل استخدام هذه الصور البصرية للجسد الأنثوي مَرْهُونًا بكونها صورة إشهارية لتمرير آراءٍ، وأغراضٍ يتوخاها منْشِؤُها، مثلما تصْنعُ الصورة الإشهارية في عصرنا الراهن حين تَسْتخدمُ الجسدَ الأنثوي وحركته لتسويق مُنْتجٍ (ما)، من خلال الوقوعِ في حالةٍ من حالات الإغراء . ([٧٥])

لقد ساعدت الشاعرَ العربيَّ القديمَ هذه الحياةُ المتحضرةُ الجديدة، والثقافةُ الشائعةُ في ذلك العصر نحو الاتجاه إلى مثل هذه الصور الجسدية للمرأة.([٧٦]) لذا فإن عمر بن أبي ربيعة كما قال طه حسين لم يكن عذريا... وإنما كان عمليا محققا، يلتمس الحب في الأرض لا في السماء . ([٧٧]) هذا الحب – كما يقول محمد بلوحي– "يكون فيه الجسد هو المبْتَغَى، و المرأة من حيث هي خلق، ومتعةُ مبدأه، وتكون كذلك غايته"([٧٨]) وهي عند عمر بن أبي ربيعة – على سبيل المثال – شهوته، متعته وشبقه . ([٧٩])

إن هذا الإرضاء الذكوري كان من الدوافع التي لا يمكن غضُّ الطَرْف عنـــها، ودعَتْ الشاعر العربي إلى مثل هذا التجسيد البصري لأمـــاكن الأنوثـــة في المـــرأة، وحينها " تنتج علاقة أولاً عند التشاكل، والتمازج، وتنشأ عبر لغة متبادلة بين طرفين متساويين، تبدأ من العين بوصفها أداة إرسال، واستقبال مما يؤدي إلى استجابة القلب بأن يفهم لغة العين وإشاراقما ويحدث الاشتهاء؛ وهو اشتهاء لا ينتهي بالإفراغ، ولكن الاشتهاءَ نفسَهُ يصبح لغة للتواصل والترابط، ويكون حافزاً لتعزيز رغبة الجـــسد في الجسد الآخر، وتنامي هذا الإحساس وتزايده مع كل حالة اتصال متجددة، وهذا ما يجعل المحبة والتواصل بين الجنسين نوعاً من السّكون والاضطراب"(٨٠) وهنا يشـــرى المعنى الثقافي الرمزي لظهور الجسد والولع به على نحو تفارق فيه ثقافة الصورة العقل لتحول الجسد إلى معبودها الأوحد (٨١) وهنا " يتعرض الشاعر لجمال المرأة تعرُّضـــاً حسيَّاً مفصلاً، يرضي به شَهْوته أكثر مما يقضي به حقَّ فنِّه .." (٨٢) بل إنه يرضي به شبقه، وفحولته الذكورية، ويرضي به فنّه في الوقت نفسه، و إلا كيف يكون بعيـــداً عن روح الفن الذي ينبني على الصورة الفنية الشعرية حين تُجـــسِّد هـــذا الجمـــالَ الجَسَدي عند المرأة، كيف يجعل الشاعر الصورة تتحرك، وقمتز، وتتمايل، وتنطق عبر الرسم باللغة، والقدرة على تشكيلها، ثم نصف هذا الوصف بأنه بعيد عن روح الفن. إن هذا الوصف – كما قلنا – يرضي به الشاعر ذكوريته، يرضي متعته، غروره بأنه الفتى المثالي الذي يُطْلَب، ويُتمنّى لقاؤُه، فصاحبة عمر بن أبي ربيعة تشكو وتتعـــذب وتستعطف :

تَقُولُ، إذ أيقَنَتْ أنّي مُفَارِقُهَـــا ... يا لَيْتَنِي متُّ قَبْلَ الْيوم يَا عُمَرُ (٨٣)

بل تستعطفه ألاّ يقطع وصالها :

مَالَتْ وَدَمْعُ العَيْنِ يَجْرِي وَاكِفاً ... كَالدُّرِ يُسْبَلُ مَـــرَّةً وَيَغُـــورُ

بالله زُرْنَا إنْ أَرَدْتَ وصَالَنَـــا ... واحْذَرْ أُنَاساً كُلُّهُمْ مَأْمُـــورٌ

أَنْ يأخُذوكَ فَكُنْ فتىً ذا فِطْنَـــةٍ ... إنَّ الكَرِيمَ لَدَى الحِذَارِ صَبُورُ(٨٤)

وقولها لعمر كاشفةً عن سبب مرضها :

وَقَوْلُهَا ودُمُوعُ العَيْن تَسْبِقُهَـــا ... فِي نَحْرِهَا،دَيْنُ هَذَا القَلْبِ مِنْ عُمَرٍ(٨٥)

ومسلم بن الوليد يفتخر بشهرته وحبِّ النساء له وعشقهن له، حتى أتعبوه و أسهروه.[٨٦]

أسَهَرتُمُونِـــي أنـَــامَ اللهُ أَعْيُنَكُـــمْ   لَسْنَا نُبَالِي إذا ما نمتِ مَنْ سَهَرا
فاستَضْحكتْ ثُمَّ قالَتْ:لا تكُنْ نَزِقــاً   واكْتُــم حَدِيثَكَ لا تُعْلِمْ بهِ بَشَــرا

ويذكر سبب شهرته :

قالوا اشْتهرتَ فَقُلتُ الحبُّ صاحبُهُ مَنْ لا يزالُ به في النَّاس مُشْتَهِرَا[٨٧]

وكثير من ذلك مثبتٌ في دواوين الشعراء؛ أمثال امرئ القيس، وابن الرومي، وغيرهما ..

ثالثا : الخطاب البصري للجسد وتسويق المــرأة غيــر الحــرة (الإمــاء والجواري)

ساعدت المتغيرات الثقافية في القرن الثاني الهجري على شيوع مثل هذا الوصف، حين تعرض الشعراء للنساء (غير الحرائر / الإماء والجواري) فهن مــساحة حــرة للوصف الجسدي، يؤكد هذا الطرح د. محمد مصطفى هدارة بقولــه " ينبغــي أن نذكر .. أن المرأة التي هي مدار شعر الغزل قد تغيرت في القرن الثاني الهجري كــل التغيير، فهي في الغالب أمة فارسية أو رومية أو هندية، أو غير ذلك من أجناس أولئك الإماء المنتشرات في أرجاء العالم الإسلامي، وهي مكشوفة الوجه تخــالط الرجــال وتجلس إليهم، وتغدو وتروح في غير تحرج... أما المرأة قبل هذا القــرن فكانــت في الغالب عربية حرة مستترة في بيتها، لا يفارق الحجاب وجهها، ممنَّعة بين أهلــها، لا تكاد تخالط أحداً أو تجد الحرية في تصرفاتها"([٨٨]) لذا كان حظ الجواري من الصورة البصرية للجسد الأنثوي في تناسقه واعتداله والتغني به، أوفر من غيرهــن إلا عنــد الشاعر عمر بن أبي ربيعة فقد كان حبائبه من الحرائر إحساساً منه بقدرته علــيهن، وباستعلاء نسبه وثروته .([٨٩])

هل كان مقصد هؤلاء الشعراء ذوبان هذا الصنف من النساء في بنيــة المجتمــع العربي ولفت النظر إليه، والإعجاب به، ويُبيِّن الباحث السابق هذا الخلاف – يعــني الخلاف بين صنفي النساء : حرائر وإماء – وضوحاً، يقول " وهذا الخلاف في الواقع

له تأثير كبير على تطور شعر الغزل لأنه غيَّر مقاييس الجمال عند الشعراء تغييراً واضحاً، وكيف لا يحدث هذا التغيير، وهناك فارق كبير بين العربية، والرومية، أو الفارسية، أو الهندية في الملامح، واللون، وفي القدّ وفي كل ما يميز المرأة، ويحدد جمالها"([٩٠])، فهل كان هذا السلوك – بجانب الدافع السابق – إشهارًا لرواج التزويج من هذا الصنف من النساء، وإعلاء شأنهن، أو بيعهنَّ، ويعدّ كتاب " الإماء الشواعر " لأبي الفرج الأصفهاني([٩١]) خير شاهد على مدى ذيوع أمر هؤلاء الإماء، وأثرهن في بنية الثقافة العربية، بل إن من هؤلاء الإماء مَنْ كُنَّ يدْخُلْن على الأمراء ويجالسنهم، من ذلك – على سبيل المثال – أن أبا نواس بعد هجرتهُ " عِنان " جارية النَّاطفي، يذكرها في قصيدة يمدح بها يزيد بن مزيد:

عِنَانُ يا مَنْ تُشْبِه العَيْنَا ... أَنْت على الحبِّ تَلُومِينَا
حبُّكِ حبٌّ لا أرَى مِثْلَه ... قد تَرَكَ الناسَ مَجَانِينَا

فقال له يزيد بن مزيد هذه جارية قد عرض فيها الخليفة وعلقت بقلبه . ([٩٢]) وهذه الجارية – السابقة الذكر– كانت تدخل على الرشيد تتبختر " فقال لها : أتحبين لأن أشتريك قالت: ولم لا أحب ذلك يا أحسن الناس خَلْقاً وخُلُقاً " ([٩٣]) وكتبت في ذلك الحين إلى جعفر بن يحيى البرمكي " تسأله أن يسأل أباه أن يكلم (الرشيد)في أن يشتريها، وتكتب واصفة نفسها :

أحَاطَ بي الحبُّ فَخلْفِي لَه ... بحْرٌ وقُدَّامِي لَه أبْحرُ
تَخْفُقُ راياتُ الهوى بالرّدى ... فَوْقِي، وحَوْلِي للرّدَى عَسْكَرُ ([٩٤])

وأبو الفرج يصف " فضل " جارية (المتوكل) وصفاً جسدياً بأنها سمراء حسنة الوجه، والقد، والجسم، حلوة. ([٩٥]) ، ويزيد بأنها كانت تجلس على كرسيٍّ في حضرة المتوكل.([٩٦]) إلى هذه الدرجة بلغ هذا الصنْف من النِّساء مبلغاً كبيراً على ألسنة الشعراء واصفين إياهن وصفاً جسدياً أبَانَ حُسنهنَّ . وكانت الموصوفة كثيرا ما

تتدخل في بيان الجيِّد من الرديء من هذا الوصف، وأنها على رضاً منه أو رافضة له، فـ" عزة " تعترض على" كُثَير" قوله المشهور فيها:

وَدِدْتُ وبيتِ اللهِ أنكِ بَكْرةٌ   وأنِّي هجـانٌ مصعبٌ ثُمَّ نـهْرُبُ

كلانا به عرٌّ فَمَنْ يَرانَا يَقُـلْ   عَلَى حُسْنِها جَرْباء تُعْدِي وأجْرَبُ

قائلة : لقد أردتَّ بنا الشقاء، أما وجدت أُمْنية أوطأ من هذه؟! فخرج من عنـدها خجلاً ..."(٩٧) وعلى الشاعر – إذن– أن يبرز الجارية في أحـسن صـفة، تجلِّيهـا للعيون،كما قال الجاحظ. (٩٨) حتى لَيُشْبِه هذا الصّنف من النساء، نساءَ الْملوك.(٩٩)
و بناء على ما سبق كان حظ الجواري والإماء من هذا الوصف الجسدي أوفر عنـد كثير من الشعراء، خاصة في القرن الثاني الهجري، وما بعده.

رابعاً : الخطاب البصري واللذَّة الجمالية .

هل نكون مغالين إذا قلنا إن الشاعر العربي كان واقعاً تحت تأثير اللذة الجمالية، لَمَّا وقف على هذا التناسق، والتوافق الجمالي للجسد الأنثوي، فراح يرسمه رسماً أبان ذوقه وحسَّه الجمالي. ؟، خاصة أن هناك توافقاً ثقافياً لهذا النسق الجمالي عند جُـل الشعراء حينذاك؟ ألم يكن الشاعر العربي عالماً بالجمال، والتأمل فيه سواء أكان جمالاً طبيعياً أم صناعياً، لقد كان وصَّافاً للجمال بدقائقه، وقَّافاً على رصده حتّى في النفس البشرية، فلماذا لم يكن للجمال والمتعة به حظ في هذا الوصف؟! لقد أقر بذلك د. أحمد الحوفي حين ذكر أن شعراء الحب العذري هم أنفسهم وقفوا معجبين بالجـسد الجميل مشوقين إليه مستمتعين به، واتجهوا يشيدون به في أشعارهم.(١٠٠) وفي الجهة المقابلة تسعى المرأة لأن تشارك في تحقيق هذا الإعجاب بالجميل، هذه " المرأة تولـع بالجمال الشكلي ... ساعية في طريق بلا نهاية لتحقيق القبول الاجتماعي وفق معايير جمالية من صنع الرجل الذي يرغب في امتلاك " الجمال الطاهر" وهو نموذج الجمال الشكلي المثالي بلا عيوب " (١٠١) إننا لا ننفي– في الوقت نفسه – وجود وصْـف ماجن للجسد الأنثوي، وهو لاشك وصفٌ مستهجنٌ . فالرشيد – على سبيل المثالِ

- يرفض شراء " عِنان النَّاطِفِي" مع تعلقه بها، قائلا " لولا أن العيون قد ابتذلتك ابتذالا، مشتركا كبيرا، لاشتريتك..." ([102]) وقال لأبي جعفر بن يحيى البرمكي - وقد مرَّ ذكرهُ - حين عرض عليه شراء " عِنان " السابقة - وقد امتنع- كيف أشتريها بعد قول أبي نواس:

مَا يَشْتَرِيهَا إلاَّ ابْنُ زَانِيَةٍ وقَلْطُبانٌ يكُونُ مَنْ كَانَا ؟ ([103])

إن الشاعر العربي القديم كان شغوفا برسم تمثال للجسد الأنثوي عبر اللغة، تمثالٍ متكاملٍ منسجمٍ، أبان من خلاله فهمَه للجمال عبر هذا التآلف داخل هذا النسق الذي يدعوه للتأمل عن " الوحدة المنسجمة المتآلفة لأجزاء الظواهر الحسية من أجل الوصول إلى نسق مترابط متلاحم "([104]) هو هذا الجسد الجميل، المنسجمة أجزاؤه نحو توليد الجميل .

إننا لا ننفي رغبة الشاعر العربي الحسّية من وراء وصفه، إلا أنه في الوقت نفسه كان شغوفاً بالاستمتاع والتأمل في هذا النَّسق الجمالي الذي ارتآه في هذا الجسد، فهل كان تصرفه هذا إشهاراً لبيان قدرته على فهم الجميل، هذا الجميل الذي رصده، وفهمه، وجَسَّده في عالمه المتنوع، لقد وصف الجمال في النَّاقة في انسجام أعضائها، وحركاتها، ووصف الخيل، والسيف وأبدع، ستظل - إذن- اللذة في تأمل الجميل رهينة " الشوق إلى التأمل الخالص والمعرفة الخالصة"([105]) هذا الجميل الذي يتجسد حين يكون الجسد متألقا، يتدفق شبابا، وذا قوام رشيق، وعندئذٍ يستطيع أن يجذب الانتباه بسرعةٍ أكبر من الأجسام الأخرى التي لا تتوفر لها هذه المزايا . ([106])

يقدم لنا الشاعر العربي القديم صورةً متكاملة، تمثالا جسَّد فيه الجمال الأنثوي، أبان فيه مدى فهمه، وعشقه لهذا التناسق الجمالي الذي ارتأته الثقافة العربية حينذاك، منذ العصر الجاهلي وما تلاه من عصور. لنتأمل هذا النموذج في قول امرئ القيس.([107])

إذا قلتُ هاتِي نوِّلِيني تَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيمَ الكَشْحِ ريَّا المُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفاضَةٍ تَرَائِبُها مَصقُولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ

كَبِكْرِ مُقَانَاةِ البَيَاضِ بِصُفْرَةٍ ... ذَاهَا نَميرُ الماءِ غَيْرَ المُحَلَّلِ
تَصُدُّ وتُبْدِى عن أَسِيلٍ وتَتَّقِي ... بناظِرةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيس بِفَاحِشٍ ... إذا هِي نَصَّتْهُ و لاَ بِمُعَطَّلِ
وفرعٍ يُغَشِّى المتْنَ أَسْودَ فاحمٍ ... أثيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلاَ ... تَضِلُّ المَدارَى في مُثَنًّى وَمُرْسَلِ
وكَشْحٍ لَطِيفٍ كالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ ... و سَاقٍ كأُنْبُوبِ السَّقِىِّ المُذَلَّلِ
وتَعْطُو برَخْصٍ غَيرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ ... أَسَارِيعُ ظَبْىٍ أومَسَاوِيكُ إِسْحِلِ
تُضِئُ الظَّلاَمَ بالعِشَاءِ كأنَّهـا ... مَنَارةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

هذا مثالٌ لجمال الجسد الأنثوي، رسمه الشاعر العربي القديم، فخصر المرأة ضامر، وسيقاها ممتلئة، لا رهلة، ولا مسترخية البطن، ليست قصيرة، ولا طويلة طولاً مفرطاً، يتلألأ وجهها، عنقها غير متجاوز قدرُه، مُحَلاة بالحليِّ، وشعرها طويل فاحم السواد مرسل على ظهرها، متداخل كقنو النخلة، مرتفع إلى أعلى، بعضه مثنى، والآخر لم يتثنَّ، خصرها – مرة ثانية – ليِّن غير غليظ، وساقاها ناعمتان كبرديتين أُشبعتا ريًّا، وأما عن أصابعها فرخْصة لينة ناعمة وجهها وضِئٌ زاهر مشرق . وبشار بن برد – هو الآخر– " يسير دائما على هذا النمط من التصوير، فهو قد يصور المرأة تصويراً حسيًّا تاماً؛ فيتناول جسمها ويأخذ في تفاصيل أعضائها وتصويرها، وكأنه رسَّام يدقق النظر، وينقل على لوحته جزءاً جزءاً، ويتأنى ويتمهل وهو ينقل ريشته من مكان لآخر خشية أن تفسد الصورة الكلية للجمال الماثل أمامه "(١٠٨)

ألم يمثل – إذن – الجمال والمتعة به والبحث عن مقوماته أحد هذه الدوافع التي دفعت الشاعر العربي القديم نحو هذا الوصف الجسدي الأنثوي، لنتأمل بشار وهو يرسم بلغته هذا التمثال الجميل للمرأة :

وجَارِيَةٍ دلُّهـا رائـعٌ ... تعِفُّ فإنْ سَامحتْ تَمزَحُ
كأنَّ على نحْرِهَا فأرةً ... من المِسكِ فى جَيْبِها تُذْبَحُ

كـــأنَّ القُرونَ عَلَى مَتْنِهــا أَسَاوِدُ شَتَّ بهــا أبطَـــحُ
لهــــا منطقٌ فاخــرٌ فَاتِــنٌ كحلْيِ العرائسِ يُستَملَـــحُ
وعَيْنَانِ يَجْرى الرَّدى فيهمَا وَوَجْـــهٌ يُصلَّى لَـــهُ أَسْجَـحُ
وثَـدْىٌ لـرؤيَتِــه سجْـدَةٌ يَدينُ لــه الناســكُ الأَجْلَـحُ
وثغرٌ إذا ذُقْتَـــهُ لـــم تمتْ وطَابَ لك العَيْشُ والمســـرحُ
وَخَـدٌّ أسيـــلٌ وكـفٌّ إِذَا أشــارتْ لقــومٍ بها سَبَّحــوا
وسَــــاقٌ تُزيِّــنُ خَلْخَالَهَا على أَنَّها صَعْبَةٌ تَرمَــــحُ
وتَضحكُ عــن بَـرَدٍ بــارد تلالا كما لمَــعَ الوخـــوَحُ
مُبَـتَلَّـــةٌ فخمـــةٌ فَعْمَـــةٌ هَضِيمُ الكشْحِ بوصُها أَرْجَــحُ

....

جلَــتْ عَــنْ معاصِـمِ جِنِّـيَّةٍ تَغُشُّ بها الـدِّينَ لا تَنْصَـحُ
وزَجَّاءَ برجـاءَ في جَوْهَــرٍ تَروقُ بها عَيْنُ مَــنْ يلمَــحُ[109]

ألا نرى هذا التدقيق في نحت هذا التمثال الجميل، عــبر شــعرها، وعينيهــا، ووجهها، وثدييها، وثغرها، وخدِّها، وكفِّها، وساقيها، وأسنانها، وكشحها، وقوامها، وتناسق أعضائها، أليس هذا الوصف الجمالي للجسد الأنثوي، هو ذاتــه الوصــف العصري، الذي يرى أصحابه " أن الجمال كقيمة يوجد بشكل موضوعي وعــالمي، فالمرأة في أي زمان ومكان تريد أن تجسد هذه القيمة، والرجل يريد من المرأة أن تمثل هذه القيمة . (110) هذا الجمال رسمه ذو الرمة في بيتٍ واحد، مثل به لوحة لنموذج جسدي دقيق النسب، جميل، يقول فيه :(111)

عَجْزَاءُ مَمْكُورةٌ خُمْصَانَةٌ قَلِقٌ عنها الوِشَاحُ وتَمَّ الجِسْمُ والقَصَبُ

لقد اجتهد الشعراء الشاعر تلو الآخر في تمثيل هذه القيم الجمالية، ويلحظ ذلك د. عبد الفتاح صالح نافع، حين يقول " والصورة – يعني صورة المرأة عند بشار – كما تبدو تسير على النمط القديم الذي شاهدناه عند امرئ القيس" فتصوير ضــفائر الشعر بالحيات اللينة الطوال، ووصف الخد بأنه أسيل، ووصف الثغـــر بـــالحلاوة،

والحديث عن دقة الساق، ولمعان الأسنان، وشدة بياضها، والإعجاب بالمرأة الضخمة، كل هذا له نظير عند القدماء..."[١١٢] لقد أحب العربي الجسد الأنثوي، مُمَتَّعاً بهذا النَّسق المتوازن، الذي قبلته الثقافة العربية واحتوته – آنذاك – حتى إن شعراء الغزل العذري المسمَّى بالعفيف لم يتحللوا من الإعجاب الجسدي، بل أشادوا بحسنه. ([١١٣]) ويضرب د. أحمد الحوفي مثالاً لذلك، من قول عروة بن حزام، يصف جسد " عفراء " :

كَأَنَّ وِشَاحَيْهَا إذا ما ارْتَدَتْهُمَا ... وقَامَتْ عِنانَا مُهْرَةِ سَلِسَانِ
يَعَضُّ بِأَبْدانٍ لها مُلْتَقَاهُمَا ... ومَتْنَاهُمَا رَخْوانِ يَضْطَرِبَانِ
وتَحْتَهُمَا حِقْفَانِ قَدْ ضَرَبَتْهُمَا ... قُطارٌ مِن الجَوْزاءِ مُلْتَبِدَانِ[١١٤]

وقيس يصف جسد لبنى بقوله :

لها كِفْلٌ يَرْتَجُّ مِنْها إذَا مَشَتْ ... ومَتْنٌ كَغُصْنِ الْبَانِ مُضْطَمِرِ الخصرِ[١١٥]

ويؤكد يوسف اليوسف ما ذهب إليه د أحمد الحوفي قائلا " لقد شَدَّد العذريون ولا سيما كُثيِّر عزة على تصوير الجسد الأنثوي بألفاظ ذات طابع جمالي لا شبقي."([١١٦]) إن العذريين حين اتجهوا نحو وصف الجسد الأنثوي كانوا في حالة تسام عن الأهداف الجنسية الشبقية. ([١١٧]) ولاشك أن الإسلام قد عدّل من مفهوم الحب، فنقله من مفهوم حيواني بهيمي إلى مفهوم روحي متسام، قوامه الحياء والنقاء، يقول قيس بن ذريح :

حَياءً ومِثْلي بالحياءِ حقيقُ ... تَتَوّق إليكِ النفسُ ثم أردُّها[١١٨]

إن رغبة الشاعر العربي القديم في تقديم هذا النموذج الكامل للجسد الأنثوي، كان سعياً لرواء متعته، ولذته، سواء كانت جسدية أو جمالية " إن معرفة الكامل تبعث على اللذة"[١١٩] هل سبق الشاعر العربي القديم – إذن– علماء الجمال الذين ظهروا في القرن الثامن عشر حين تحدثوا عن الجمال، ومقاييسه، وتجربتَيْ خَلْقه، وتذوقه ؟. ([١٢٠]) ولِمَ لا فقد كان الإنسان القديم، ذواقاً للجمال، قائماً عليه، فهذه الصور على جدران الآثار القديمة تشهد للإنسان القديم حبه للجمال، ولذته به،

والبحث عنه في هذا التناسق، والنِّسب التي حرص عليها في صوره، ومنحوتاته " إن الإنسان نجح منذ بدايات تفكيره الحضاري أن يصور وينحت ويرسم كل ما يعتني بأشكال الجسد في ما بين النهرين ...والآشوريين، ومصر القديمة، وفي روما القديمة متحف بديع يحوي جماليات الأجساد الإنسانية ... إنها عمليات استكشاف لعالم الأجساد الرائع " (١٢١) ويؤكد د. محمد حسام الدين إسماعيل عشق الإنسان القديم بالجمال، وبالعارضة الجميلة، يقول " إن ظهور العارضة أو المانيكان أو الموديل موغلة في القدم، فمنذ فجر التاريخ وجد الرسَّامون، والنحاتون، والفنَّانون صيغة عامة أنْ وجدوا عارضة أمامهم يأتي بنتائج أفضل ..."(١٢٢) كما أكدت العلامات التاريخية في التصوير والرسم اهتمامَ الإنسان القديم بالعارضات وبالجسد عموما. (١٢٣) لقد سار الشاعر العربي القديم على هذا النهج في تذوقه لهذا الجمال، عبر لغته التي رسم بها تماثيلَ غاية في الجمال للجسد الأنثوي، تتوازى مع ما صنعه السابقون عليه .

٣ -١ تقنيات الصورة البصرية في بنية الخطاب البصري :

اعتمد الشاعر العربي القديم آليات وتقنيات لتجسيد الصورة البصرية للجسد الأنثوي، حين انتبه لتوظيف هذا الخطاب البصري ليوفر إمكانيات تواصلية " وهو الأمر الذي ركزت عليه التجربة السيميولوجية في تعاملها معه باعتباره نسقاً إيمائياً تواصليا "(١٢٤) كما كان الشاعر العربي واعيا بأن لغة الجسد ترتكز على آليات، وتقنيات تمثل " الطريقة التي يستخدم بها الإنسان جسده من أجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد، والخصوصية، كأشكال الوضْعَة، والاستخدام الاستعاري لليدين، ودلالات النظرة، ونبرة الصوت، وشكل الجلوس، وكذا اللباس والنحافة، والبدانة .. فكل ما يعود إلى هذه التقنيات له موقع داخل السجل الثقافي / الاجتماعي الذي يؤوله ويمنحه دلالاته "(١٢٥)

إن المتأمل في إبداع الشاعر العربي- حين ذهب يرسم هذا الجسد رسماً جماليا- يجده قد سبق هؤلاء المعنيين بالجمال الأنثوي في عصرنا الحديث، حين ذهبوا يتفنَّنُون في وضع الشروط والمقاييس التي يحكِّمون بها بين اللائي يتقدَّمن للفوز بملكة الجمال،

هذه المقاييس انتبه إليها الشاعر العربي القديم، سواء اختصت بالخِصْر، أو العنـق، أو النهد، أو العيون، أو السيقان، أو الطول، أو الشّعر وطريقة إعداده، الفم وجماله، شفةً وأسناناً، الأطْراف وحسنها، الحركة والمشي، والألوان، طريقة الحديث، إلى غير ذلك مما دقّق فيه الشاعر العربي حين راح ينْحت بلغته هذا الجسد الجميل.

علينا أن نلحظ – كما قلنا مرارا – أن هناك صورة مشتركة للجسد الأنثـوي تمثل الذوق العام للعربي، هذا الذوق المشترك " يجـسد تلـك الوحـدة المـشتركة للوجدان العربي والتي تأكدت في الثوابت الفنية، والتخيلية التي تنظم بنية القـصيدة العربية، بنية حية للخلق الفني تشكلها الوحدة النفسية، والشعورية، والتي جعلت من مقومات الجمال خاصة مشتركة في شعر الغزل"([١٢٦]) ويلحظ خليل رفيق عطوي هذا التكامل في وصف الجسد الأنثوي الذي كوّن هذا الـذوق المـشترك في " تكامـل أوصافها – يعني المرأة – فالعيون نرجس تفعل في المـرء فعـل الخمـر والـسهام، والحواجب قِسِيٌّ على الحاجبين الصبوحين، والشّعْر ليل يتدلى، فَأحاطَ وجهاً كأنـه الشمس، أو القمر نوراً يشعشع في الخدود الوردية، والثّغر أقحوان، واللَّمَى خمـر، والريق شهد، والأسنان لؤلؤ "([١٢٧])

تلك هي الصورة المثال للمرأة العربية التي " تثبت وجود أقدم صـورة للمـرأة المثال، أو الأصل الذي احتذاه كل الشعراء، هذه هي المرأة الأيقونة التي تضمّنت كل الصفات الأنثوية المحركة لوجدان، و خيال الإنسان العربي، وكانت عناصر الأنموذج كاملة يتجاذبها الحضور والغياب والواقعي، الشيء الذي جعل الشعراء، جـاهليين، وأمويين يحتذون الأصل المفقود"([١٢٨]) بل العصر العباسي أيضاً .

وبعد فكيف رسم الشاعر العربي تكوين هذا الجسد المثير، كيف رسمه لـيعكس لنا خصائص امرأة تعيش في الذاكرة على شكل موضوعٍ جِنْسي لا حدود له، إنهـا اللذة القصوى أو هي الإغراء في شكله الكُلّي، ولهذا فإنها تحـضر عـبر جزئيـات جسّدها بكامل طاقاته التعبيرية : شكل العينين، واستفزازية اللباس، ولهاث النّهدين، وامتداد الذراعين والساقين . ([١٢٩])

يتحدث أحمد إمرير عن مكونات الجسد في توليد دلالات مفترضة من خلال سياقات متعددة، منها أجزاء هذا الجسد، وطبائع النظرة و الوضْعة، ويركز على قدرة الأخيرة على الإحالة على معان بعينها يقول " فللوضْعةِ علاقة مباشرة بالعين، والوجه، والموقف من المشاهِد.. ذلك أن علاقة المتفرج بالصورة محكومة بقدرته على تحديد موقع النظرة داخل الصورة واتجاهها "[130]

ويُبيِّن عبد العالي بوطيب ثلاثة أشكال للوضعة، نختار منها هيأتين، أو ما يسمى بزاوية التقاط الصورة [131] ركَّز عليها الشاعر العربي في تصويره للجسد الأنثوي :

الأولى : الزاوية العادية أو الوضعة الأمامية : وفى هذه الوضْعة توضع " أنا " الصورة أمام " أنت" المشاهد ضمن خطاب سِجالي يؤسس لوظيفة الوضْعة الأمامية في إشراك المتفرج في الوضعية التي يتم رسمها .

أما الثانية : فهي الوضعة الخلفية ، وفيها يتم عرض الصورة من الخلف أمام المتفرج، وقد اتكأ عليها الشاعر العربي في تصوير العجز، والساقين، والخَصْر الذي يشترك في الوضعة الأمامية .

أولا : الوضعة الأولى الأمامية التي تسمى بـ " زاوية الالتقاط العادية " التي يتم فيها " وضع العدسة أمام الشخصية، أو المشهد المراد تصويره، وفي نفس مستواه، مما يقوي الإحساس بواقعية اللَّقْطة "[132] وقد جسَّدها الشاعر العربي فيما يأتي:

– منطقة الوجه (الوجه بصفة عامة) والعيون، والثغر، والأسنان، والخدّ، والأنف.

يأتي الوجه في مقدمة كاميرا الشاعر اللغوية، فراح يصوره بتفاصيله من عيون، وثغر، وشفاه، وأسنان، وخد، وأنف، فأمَّا تصويره للوجه بصفة عامة، فنراه في قول طفيل الغَنَوي، حين راح يصوره شاباً ناعماً، ليس فيه أخاديد، مشرقاً، يريح عين النّاظر :

كَرِيمَةٌ حُرُّ الوجْهِ لمْ تَدَعْ هَالِكَا مِنَ القَوْمِ هُلْكاً فِي غَدٍ غَيرُ مُعْقِبِ(١٣٣)

ووجه حبيبة عبيد بن الأبرص مشرق، كأنه ضوءُ مصباحٍ، يأخذ العين، يقول :

كَأَنَّ سُنَّتَها فِي كُـلِّ دَاجِيَـةٍ حِيَنَ الظَّلامُ بَهِيمٌ : ضَوْءُ مِصْبَاحِ(١٣٤)

ويرسم عنترة – كذلك – وجه صاحبته أبيض حسناً، فيه جمال العيون، والحـاجبين، حسنة الصوت، نلمح ذلك كله في قوله :

أغَنُّ مَلِيحُ الدَّلِّ أحْوَرُ أكْحَلُ أزَجُّ نَقِيُّ الحدِّ أبْلَجُ أدْعَجُ(١٣٥)

وبشار يصور الوجه دائرياً وهَّاجاً، وما أحلاه حين يُوجد على الرأس تاجٌ من ذهب، بالضبط مثلما يفعل ملكاتُ الجمال في مسابقتهن في عصرنا الحديث، يقول بشار:

ووَجْهٌ يُشْبِهُ البَـــدْرَ عَلَيْهِ التَّـاجُ مَعْصُوبُ(١٣٦)

ويصور مسلم بن الوليد الوجه أغرَّ يشعُّ كالمصباح ببيعة راهب :

وسَفَرْنَ عَنْ غُرَرِ الوُجُوهِ كأنَّها باللَّيلِ مِصْبَاحٌ بِبَيْعَةِ رَاهِبِ(١٣٧)

وابن خفاجة يصور الوجه به من بدع الحُسن ما يقومُ للعشاق أعذارا، فرسمه مُدوَّراً، وهو مما يحسُن ويشدُّ النظر :

وجهٌ بِهِ مِنْ بِدَعِ الحُسْنِ مَا يقُومُ لِلعُشَّـاقِ أعْذَارَا
قَدْ طَبَعَ الحُسْنُ بِهِ دِرْهَمـاً تَسْبُكُ مِنْهُ العَيْنُ دِينَـارَا (١٣٨)

والشّبابُ أمام هذا الحسن، كأنهم أمام قِبلةٍ ومحراب، أخذهم جمال الوجه فخشعوا وسكنوا، مأخوذين :

ما لِلعِذَارِ وكَـانَ وَجْهُكَ قِبْـلَةً قَدْ خُطَّ فِيهِ مِن الدُّجَى مِحْرَابَا
وإذَا الشَّبَابُ وكانَ لَيسَ بِخَاشِعٍ قَدْ خَـرَّ فِيـهِ سَاجِداً و أَنَابَا(١٣٩)

وينتقل الشاعر العربي يصور العيون التي اهتم بها اهتماماً بالغاً، وقد علم أثر وقْعِهَا، والتفنن في رسمها، بياضها مع سوادها، سعتها، حواجبها، بل رسم طبيعـة النظـرة، وكانَ – حينئذٍ – مُبيناً أثر وقعها الجمالي حين تُتيه عقْلَ النَّاظر .

إن هذا التصوير لا يفترق أبداً عمَّا يبدعه متخصّصُو جمال العيون، والمتفننون في تلوينها، لما لذلك من أثر في تمرير المنتج الذي يودُّون إشهاره، سواء عـبر الـصورة

الفوتوغرافية، أو عبر الصورة التليفزيونية، فهل نكون مغالين حين نقول بأنّ هـؤلاء المتخصصين المحدثين في علم الجمال الأنثوي قد أخذوا هذا التكوين المتناسق للعُيـون والحواجب، وشَكْل النظرة عن القدماء، سواء كانوا شعراء أم رسَّامين على جـدران المعابد، الباقية حتى اليوم ؟.

يصوّر امرؤ القيس العين ببياضها وسوادها الـشديدين علـى جـسدٍ طُلِـيَ بالزعفران، طيب الرائحة، وما أجمل العيون في وجه أبيض ناعم، يقول :

حُورٌ تُعلَّلُ بالعَبِيرِ جُلودُها بِيضُ الوُجُوهِ نَوَاعِمُ الأَجْسَامِ

وطفيل الغنَوي يصوِّر العين عليها الإثمد " الكحل" لتكون العين أجمل صورة، وألمع بياضاً، يقول:

إذْ هِيَ أَحْوىَ مِنَ الرِّبْعِيِّ حَاجِبُهُ والعيْنُ بالإثْمِدِ الحَارِيّ مكْحُولُ(١٤٠)

إن الأخطل يصور عيون الحبيبة تصويراً طبيعياً، جمالُها جمالٌ غير صناعي، فهي ليست من اللائي يجمِّلن أعينهن بهذا الكحل الصناعي، يقول :

فَهنَّ يَرْمِينَنَا مِنْ كُلِّ مُرْتَقَـــبٍ بأعيُنٍ لَمْ يُخَالِطْ كُحلَها الزَّرَقُ(١٤١)

وهو يشيد بالعينين الواسعتين المكتحلتين، مما يكسبهما جمالاً :

فَمَا شَادِنٌ يَرْعَى الحِمَى ورِيَاضَهَا يَرُودُ بِمكْحُـولٍ نؤومٌ مُوَشَّحُ

....

وأحسنُ جِيداً فِي السَّحابِ ومَضْحَكاً وأنْجَلُ مِنْها مُقْلَتَيْنِ وأَملَحُ(١٤٢)

ويلتفت عمر بن أبي ربيعة نحو لون العيون، فيصوِّر الزرقة في العيون، وأثرها الساحر، يقول:

سَحَرتْنِي الزَّرْقاءُ مِنْ مَـــارُونِ إنَّما السِّحْر عِنْد زُرْقِ العُيُونِ(١٤٣)

ويصور مسلم جمال العيون من خلال أثرهن الصائب، يقول :

حُورٌ أوانِسُ يَقْتَنِصْنَ بِأَسْهُـــم مِنْ طَرْفِهِنَّ إذَا نَظَرْنَ صَوَائِبِ (١٤٤)

ولم يقتصر الشاعر العربي القديم على تصوير جمال العينين من حيث التكوين، بل صور هيئة النظرة لما لها من مأخذٍ خلّاب لدى الرائي، و لما تحمله من دلالات وإيحـاءات

تثيره، مما يجعله أسير هذا الجمال، ويكون حينئذٍ، تمرير المنتج أسرع إليه، يصور عنترة هيئة النظرة الخاطفة :

وَرَنَتْ، فَقُلْتُ غَزَالَةٌ مَذْعُورَةٌ قَدْ رَاعَهَا، وَسْطَ الفَلاةِ، بَلاَءُ (١٤٥)

فتأمل صورة العين حين تكون نظرها بهدوء وسكون، خاطفة مثل غزالة مذعورة على ولدها، إنّ هذا الحياء والهدوء الساكن في تصوير نَظْرةِ العين، يرصده عمر بن أبي ربيعة في قوله :

نَظَرتْ إليكَ بِعَيْنِ مُغْزِلَةٍ حَوْرَاءَ خَالَطَ طَرْفَهَا فَتْرُ (١٤٦)

ويصور نفس الصورة السابقة في قوله :

وغَضِيضِ الطَّرفِ مِكْسَالِ الضُّحَى أَحْوَرِ المُقْلَةِ كَالرِّئْمِ الأَغَنْ (١٤٧)

ومسلم يصور لحظ العين، مُبيناً أثره في عين الناظر، يقول :

وطَرْفُها مَرِيضٌ ولَحْظُهَا صَيُودُ (١٤٨)

- منطقة العنق، والترائب (النحر) ويليها النهد .

فأمَّا عن العنق فقد كان تصوير العربي له لا يقل عمَّا يراه متخصصو الجمال الأنثوي، حيث طول العنق، واستواؤه وتحرُّك الحُليّ بسبب طوله، وهو طول ليس بفاحش متناسق مع لبَّاها، ولنتأمل كيف صور الشاعر العربي هذا الجمال بمقاييس – كما قلنا – لا تفترق عما رآه المحدثون، يقول امرؤ القيس، مصوراً جِيد امرأته، حولهُ الحُلي، بجيد الرِّئم (ابن الغزال):

وجِيدٍ كَجِيدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ ولاَ بِمُعطَّلِ (١٤٩)

فتأمل قولَه " إذا هي نصَّتهُ " أى مدّته وأبرزته، كيف صور الشاعر حركة العنق وكيف أبانه جمالاً ومتعةً، تأمّل كيف كان الشاعر واعياً بحركة الجسد وأثره، فهو جسدٌ ليس بساكنٍ . وعبيد بن الأبرص هو الآخر يرصد طول العنق، وعدم اكتظاظه، وقصره :

بَانَ الخَلِيطُ الأُلَى شَاقُوا إِذْ شَحطُوا وفِي الحُدُوجِ مَهاً أَعْنَاقُها عُيُطُ (١٥٠)

وزهير بن أبي سَلمى يصور انتصاب العنق مع بياضِ امرأته في صورة معبِّرةٍ مُبينةٍ جمال العنق، في قوله:

بِجيدِ مُغْزِلَةٍ، أَدْماءَ، خَاذِلَــــةٍ من الظِّباءِ، تُراعي شادنًا، خَرِقَا [١٥١]

فتأمل هذا العنق الممتد المشوق حين ذهب الشاعر يصوره بعنق ظبيــة معهــا غزالها حذرة عليه، فتنتصب عنقها طولاً تراقب خطراً قادماً، تحركه يمنة ويسْرة خوفاً على صغيرها، كأننا بعارضة جمالٍ تُبين جمال عنقها، وما عليه من حلى، انتصاباً مرة، وحركة مرة أخرى، وهي صورة تتعانق مع تصوير عنترة السابق .

إن انتصاب العنق من المقاييس الجمالية التي حرص على تصويرها الشعراء، بياناً جمالياً، يقول به الأخطل في صورة مكتملة مع النحر الأبيض، فما أجمل أن تجمع المرأةُ طول الجيد مع بياض النحر، بل إنه الجمال المتسق مع بعضه، عنق طويل ناعم، مــع حُليٍّ حر الحركة، مع بياض نحر ناضج متألق، يقول

يُرْوِى العِطَاشَ لَمَى عَذْبٌ مُقَبَّلُهُ في جِيدِ آدمَ زَانَتْهُ التَّهاويلُ
حَلْيٌ يَشُبُّ بَيَاضَ النَّحْرِ واقِدُهُ كما تُصوّرُ في الدَّيرِ التَّماثِيلُ
أَوْ كالعسِيبِ نَمَاهُ جَدْولٌ غَدَقٌ وكَنَّهُ وَهَجَ الشمسِ الأظَالِيلُ [١٥٢]

بل إنه يراه – جيد صاحبته – أجمل من جيد الغزال :

فما شَادِنٌ يَرْعَى الحِمَى ورِيَاضَهَا يَرُودُ بِمَكْحُــولِ نَــؤُومٌ مُوَشَّــحُ
بأحْسَنَ مِنْهــا يَوْمَ جَــدَّ رَحِيلُنَــا مَعَ الجَيْشِ لابلْ هِى أبضٌ وأَصْبَحُ
وأَحْسَنَ جيداً في السَّحابِ ومَضْحكاً وأَنْجَــلَ مِنْــها مُقْلَتَيْنِ وأمْلَحُ [١٥٣]

وجيد صاحبة عمر بن أبي ربيعة يسْحر من شدة جماله، وكذا جمال وجهها النَّضر :

سَحَرتْنِي بِجِيدِهَا و شَتَيــتِ وَبِوجْهٍ ذي بَهْجَةٍ مَسْنُونِ [١٥٤]

وذو الرَّمة هو– الآخر– يجعل اضطراب القرط شاهداً على طول عنق صاحبته :

والقُرْطُ فِي حُرَّةِ الذِّفْرِي مُعَلَّقَةٌ تَباعَدَ الحَبْلُ مِنْهُ فهو يَضْطَرِبُ [١٥٥]

ويصور بشار صاحبته تُميل عنقها وهى تمشى تدللاً واسترخاءً، كأنها عارضة أزياء، أو عارضة جمال في مسابقة ملكات الجمال، يقول :

فَخْمَةُ فَعْمَةٌ بَرودُ الثَّنَايَا   صَعْلَةُ الجِيدِ غَادَةٌ غَيْدَاءُ (١٥٦)

بل إن عنقها يتلألأ دُراً، صافياً، طويلاً، فما هذا الجمال؟!، يقول :

وَجِيدٍ يُشْبِهُ الدُّرَّ   كَجِيدِ الرِّيمِ سُلْهُوبُ (١٥٧)

وأما الترائب (النَّحر) فقد رسمها الشاعر العربي القديم رسماً جسَّد فيه هذا الجمال الذي تلاحقُهُ العينُ أول ما تقع عليه، وقد تفنن الشاعر في بيان كل مظاهر الجمال في منطقة الصدر كأننا أمام مُصَمِّمي الأزياء الحديثة الذين يرون في منطقة الصدر أساس الجمال الجسدي للمرأة، فكيف صوره الشاعر القديم ؟ صوره امرؤ القيس مستوياً، مصقولا :

مُهَفْهَفَةٌ بيضاءُ غيرُ مُفَاضَةٍ   ترائبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ (١٥٨)

فتأمل هذا اللمعان الذي تتسم به منطقة النَّحر، مما يلفت النظر ويجذبه، ويزيد الشاعر جمال هذا النَّحر حين يصوِّر الحُلى وتوقده بجمر غضي، أي أنه حُلى أصيل لا يتغيَّر لونه :

كأنَّ على لَبَّاتِهَا جَمْرَ مُصْطَلٍ   أَصَابَ غَضَى جَزْلاً وكُفَّ بِأَجْزَالِ (١٥٩)

ومراد العين هذا الجمال، يصوره طفيل الغَنَوي :

يَزِينُ مُرَادَ العَيْنِ مِنْ بَيْنِ جَيْبِهَا   ولَبَّاتِها أَجْوازُ جَزْعٍ مُفَصَّلِ (١٦٠)

ويؤكد طفيل دَوْرَ الحُلي في بيان هذا الجمال – مرة أخرى – ونفوذ أثره، وهذا بدوره يبينُ كم كان الشاعر العربي على قدر كبير من فهمٍ لنسب الجمال، وأثره في النفس، وكيفية استغلاله لتسويق مراداته، يقول طفيل :

كَأَنَّ الرِّعَاثَ والسُّلُوس تَصَلْصَلَتْ   عَلَى خُشَشَاوَى جَأْبَةَ القَرْنِ مُغْزِلِ (١٦١)

فتأمل صوت الحُلي على صدر المرأة، وأثره في بيان جمال نحرها واتساعه، وهو مما يستحسن في المرأة جمالاً .والنابغة يؤكد هذه الصورة السابقة عند طفيل حين يكسو الذهب المُتوقد نحر صاحبته:

وَالنَّظْمُ فِي سِلْكٍ يُزَيِّنُ نَحْـرَهَا ذَهَبٌ تَوَقَّدَ كَالشِّهَابِ المُوقَدِ(١٦٢)

والأخطل يصور بياض نحرها متوهجاً بالحلى :

أَسِيلَةُ مَجْرَىَ الدَّمْعِ خَفَّاقَةُ الحَشَا مِنَ الهِيفِ مِبْرَاقُ التَّرَائِبِ والنَّحرِ(١٦٣)

وتأمل بشاراً يرسم نحر المرأة عليه الجوهر والياقوت، مستخدماً هـذه الـصورة الإشهارية لبيان ذكوريته وفحولته من ناحية، ومشهراً بالمرأة" طَيْبة : الجارية" مبينـاً جمالها مقابل المرأة " العفيفة " الحرة "، يقول :

وَنَحْـرٍ بَيْـنَ حُقَيْـنِ يَشِفُّ العَيْنَ مَشْبُوبُ

عَلَيهِ الجَوْهَرُ الأَخْضَـرِ وَاليَاقُوتُ مَنْصُوبُ (١٦٤)

وابن الرومى ينظمُ الدُّر على الترائب يزينها جمالاً :

والدُّرُ نَظْمٌ على التَرَائِبِ مِنْـ ـهنَّ وأشْكَالُـهُ مِن العِتْرِ (١٦٥)

بل إنه يلوّن نحرها أحمَر جذاب :

مُضَمَخَّةَ اللَّبَّاتِ تَحْسِبُ نَحْرَهَا مِنَ المِسْكِ والجَادِىِّ نَحْرَ نَحِيرِ(١٦٦)

وأمَّا عن النُّهود فقد صورها الشاعر العربي، وأبدع في بيان مقاييس جمالهـا، ممـا يعجب له الباحث مؤكداً بأن العربي القديم كم كان سبّاقاً لمعرفة الجميل، وعـشقه، والتفنن في وضع نسبه التي تولّد اللّذة الجمالية، لنتأمل كيف أبان الشاعر العربي هذا الجمال، فالنابغة يرسم النَّهد وقد نتأ على النحر عاليا غير مُترهّل، يقـول في إطـار وصْف حبيبته:

والبَطْنُ ذُو عُكَنٍ لَطِيفٌ طَيُّهُ والنَّحْرُ تَنْفُخُه بِثَدْيٍ مُقْعَدِ(١٦٧)

أليست هذه هي صورة المرأة الشّابة التي يستعين بها الإشهاريون عـبر وسـائل الإعلام، تلك الشابة التي يرتفع صدرها دون انثناء، لتكون الصورة أكثـر أثـراً في المشاهدين، وبالتالي سيكون تمرير المنتج أكثر نجاحاً. إن الأعشى يصور الثَّدىٰ وقد نهد على نحر مُشرق أبيض، جمالٌ في جمال، يقول :

قَدْ نَهَدَ الثَدْىُ على صَـدْرِهَا فِى مُشْرِقٍ ذِى صُبحٍ نَائِرِ

لَوْ أَسْنَدتَّ مَيتا على نَحْـرِهَا عَاشَ وَلَمْ يُنْقَلْ إلى قَـابِرِ(١٦٨)

فالأعشى لم يقتصر على رسم هذا الجمال، بل أبان أثره في النفوس شوقاً إلى رؤيته والتأثر به، بل إنه يدقق في الرسم فيصور الثديين برمانتين حمراوين، مكورتين، يقول :

وثَدْيَانِ كالرُّمَّانتَيْنِ، جِيدُها كَجِيدِ غزَالٍ غيْرَ أنْ لَم يُعطَلِ (١٦٩)

– العيون

يهتم متخصصو الجمال في عصرنا الحديث اهتماما بالغا بتصوير العين، وجمالها، ورسم الحاجبيْن، والتفنن في رسمهما، وبهما تزداد العيونُ جمالاً، وبإهمالهما يعتور هذا الجمال كثيرٌ من العيوب، لنتأمل عنترة حين راح يصور دقة الحاجبيْن، وهيأة رسمهما، يقول :

أغنُّ مليحُ الدَّلِّ أحورُ أكْحَلُ أزَجُّ نقيُّ الخدِّ أبْلَجُ أدْعَجُ

له حَاجِبٌ كَالنُّونِ فَوْقَ جُفُونِه وثَغْرٌ كزَهْرِ الأُقْحُوانِ مُفَلَّجُ (١٧٠)

لنتخيل هيأة الحاجبين الدقيقة، غير الغليظة، غير مبعثرة الشَّعْر، تلك الجفون التي أخذت شكل حرف (النون)، أليست هذه صورة الجفون لدى مُصَوِّري الجمال، والمهتمين بجمال المرأة، بل إن الشاعر يصور الجفون حين تتحرك، يصور أثرها في الرائي الصّريع من فعلها، يقول عنترة :

وسلَّتْ حُسَاماً مِنْ سَوَاجي جُفُونِها كَسَيْفِ أبِيها القَاطِعِ المُرْهَفِ الحَدّ

تُقَاتِلُ عَيْنَاهَا بِه وَهْوَ مُغْمَدٌ وَمِنْ عَجَبٍ أنْ يَقْطَعَ السَّيْفُ فِي الغِمْدِ (١٧١)

ويكرر هذه الصورة، مبيناً أثر هذه الجفون القواطع، فأيُّ هذه الجفون تلك التي هي أحدُّ من السيوف الحادة القاطعة :

جُفُونُ العَذَارَى مِنْ خِلالِ البَرَاقِعِ أحَدُّ مِنَ البِيضِ الرِّقَاقِ القَوَاطِعُ (١٧٢)

ويحُوز الثّغرُ بأسنانه والشَّفةُ برقتها اهتماما لا يقل عن اهتمام الشاعر العربي بما سبق تصويره في الجسد الأنثوي، كأنه كان واعياً بهذا التكامل، وهذه النسب المكونة للجميل الذي أدهشنا . إن الثغر مما عنى به الشاعر العربي، فراح يدقق في تصويره، حتى يخيِّل إلينا أن المهتمين بجمال المرأة رسّامين، ومصوِّرين قد قرءوا هذا الشِّعر

ووقفوا عليه يتأملونه، لنتأمل امرأ القيس وهو يصوّر ثغر حبيبته مبتسمة غير ضاحكة، لئلا ينفتح الفمُ قُبحاً، فتأمل كيف يحرص على رسم الفم مُلْتَئِماً صغيرا، وهو مما يستحسن فيه، يقول :

فَتُورُ القِيامِ، قَطِيعُ الكَــــلا   مِ تَفْتَرُّ عَنْ ذي غُروبٍ خَصِرْ(١٧٣)

وهي حين تبتسم يستبين جمال الأسنان التي اهتم بها الشاعر العربي، فراح يصورها، بيضاء، نقية، إلى غير ذلك من الصفات التي اهتم بها الشعراء، يقول الشاعر السابق نفسه :

ومِثْلُكِ بَيْضَاءِ القَوارِضِ طَفْلَةٍ   لَعُوبٍ تُنَسِّينِي إذَا قُمْتُ سِرْبَالِي(١٧٤)

فتأمل أثر هذا الجمال حين ينْسيه قميصَهُ، وقَدْ ارتبك من فعل هذا الجمال المتكامل الذي خَلَب عقلَه، وهو – مرة أخرى – يحرصُ على بيان استواء هذه الأسنان وكمالها، يقول امرؤ القيس :

لَيَالِيَ سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنصَّبا   وَجِيداً كَجِيدِ الرِّئمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ(١٧٥)

بل إن عبيد الأبرص، يصور المرأة تعتني بأسنانها حين يصورها وهي تدلكها بالإِثْمد لتبيضَّ وتَلْمع :

غَدَاةَ بَدَت مِن سِتْرِهَا وكأنَّما   تَحفُّ ثَنَايَاهَا بِحالكِ إِثْمِدِ(١٧٦)

ومن فرط جمال الفم بأسنانه، يصورها عنترة باللؤلؤ، بياضاً، ونصاعةً، وجمالاً حين تبتسم، يقول:

بَسَمَتْ، فلاحَ ضِياءُ لَوْلُوْ ثَغْرِهَا   فِيهِ لِــــوَاءِ العَاشِقِينَ شِفَـــاءُ(١٧٧)

إن هذا الجمال يتجسد في معظم صوره حين تكون الأسنان مُفلَّجة، بالضبط هو عين ما يفعله راغبو الجمال، والباحثون عنه في المرأة العصرية، يقول عنترة :

له حاجبٌ كالنُّون فوق جُفُونه   وثَغْرٌ كَزَهْرِ الأُقْحُوانِ مُفَلَّــجُ (١٧٨)

ينتقل الشاعر العربي نحو تصوير الشَّفَة التي تُعد مع جمال الوجه العام خطاباً بصرياً مثيراً، يأسر الرائي، ويجعل تمرير المنتج أوثق، وارتباطه به أعلق. لقد صور الشاعر العربي الشفة مثلما صورها الرسّام الحديث، وأكسبها ألواناً مختلفة، صورها الشاعر

العربي لمياء، لعساء، وهي سمرة تعلو شفةَ المرأة البيضاء، مما يعطيها جمالاً ويزيدها مَلاحَة، ولنتخيل هذا التكوين مع بياض الأسنان، وتألقها وتفلُّجها، كأني بالشاعر كان على وَعْي بمدى تجاور هذه الأعضاء التي تزيد الفم جمالاً، وقبولاً، مما يجعل الشاعر يتحسَّس ناراً تحرِّقه، يقول عنترة :

كُلَّمَا ذُقْتُ بارِداً مِنْ لَمِاهَا   خِلْتُهُ فِي فَمِي كَنَارِ الجَحِيمِ (١٧٩)

وتأمل عمر بن أبي ربيعة يصور جمال اللثة وعدم تضخُّمِها، ورقّة الشفتين وعدم غلظتهما، ليتبين لك مدي وعْي الشاعر العربي القديم بالنِّسب الجمالية، وحسن توظيفها، يقول:

بَاتَتْ وَلِي مِـنْ بَذْلِـهَا   حَمْسُ اللِّثَّاتِ أَعْجَفُ (١٨٠)

وابن خفاجة يجمع بياض الثّغر مع سُمرة اللمى، مع سحر اللحظ، لنتأمل هذه الصورة وسْط ما يفعله الإشهاريون حين يصورون الفتاة تستخدم حركة العيون تأثيراً عجيباً، يقول الشاعر السابق :

أَمَا وبيَاضِ الثَّغْرِ فِي سُمْرَةِ اللَّمى

وَحُسْنِ مَجَالِ السِّحرِ فِي فَتْرَةِ الطَّرْفِ(١٨١)

تأمل هذا الفتُور الذي يرسمه الشاعر على العيون، هذا الفتور المشعل لغرائز المشاهد، تأمل هدفه من وراء هذا التكوين الجميل.

ينتقل الشاعر بريشته اللغوية، ليرسم الخدَّين، ولنتأمل كمْ أصرَّ الشاعر العربي القديم على بيان نِسب الخدِّ الجمالية، ولنقف أمام لَوْحَاته الفنية، نتأمل جمال الخدَّين، ناعميْن، عليهما نضارةُ الشباب، حمراوين، كأنَّ ناراً وجمراً يلتهب عيهما، ألم يحرص مُبْدعو الجمال على هذه الصفات والألوان حين رسموا أشهر لوحاهم لأجمل الفتيات، يصور امرؤ القيس الخدَّ الأسيل (السَّهل الناعم) في قوله :

تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسيلٍ وتتَّقِي   بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ(١٨٢)

وعنترة يلوِّن الخدَّ بلون الورد، إشراقاً وإثارة، يقول :

فَوَلَّت حَيَاءَ ثُمَّ أَرْخَت لِثَامَهَا وقَدْ نَثَرَتْ مِنْ خَدِّهَا رَطِبَ الوَرْدِ[١٨٣]

ويركز أبو نواس على إشراق الخدين، و احمرارهما، يقول :

فاشْرِبْ على وجْهِ هَضِيمِ الحشَا أَيْنَعَ فِي خَدَّيْهِ عُنّابُ[١٨٤]

وإذا كان أبو نواس صوَّر الخدَّ بلون العُنَّاب، فمسلم بن الوليد يصوره بلون نُوَّار الرمَّان، تفتحاً ونضرة وجمالاً، أليس هذا هو عين ما يصوره رسّامو الجمال على الخدود، يقول :

وأَحْوَرَ وَسْنَانَ ذي غُنَّةٍ كَأَنَّ بِوجْنَتِهِ الجُلَّنَارَا[١٨٥]

وابن خفاجة يصوِّر الخدود جمراً مثيراً :

ولَثَمْتُ جَمْرَةَ وَجْنَةٍ تَنْدَى بِهِ فَكَرعْتُ فِي بَرْدٍ بها وسَلامْ[١٨٦]

ولم ينسَ الشاعر العربي جمال الأنف، حين يتأخَّر ولا يطول، إنه يصور الجسد الأنثوي ببراعة عصرية عجيبة جعلتنا لا نغالي حين نعجب متسائلين، كما تساءلنا من قبل : هل وقف هؤلاء المعنيون بالجمال على هذه النسب كما صورها الشاعر العربي القديم؟!، لنتأمل تصوير زهير بن أبي سُلمى للأنف، يقول :

فَذَرْوَةُ فالجِنَابُ كأنَّ خُنْسَ النِّـ ـعَاجِ الطَّاوِيات، بِهَا، المُلاَءُ[١٨٧]

- الشَّعْر

لا يزال الشاعر العربي يُتِمُّ صورة الجسد الأنثوي وفقًا لنسب الجمال المتَّفق عليها، فبعد ما رسم الوجه، وتفنن في نِسبِهِ وألوانه، ذهب يرسم شَعْر المرأة، لما له من دوْر في تتمّة هذا النموذج الجمالي، فكيف صوَّر شَعْر المرأة ؟ صوَّر امرؤ القيس شعر المرأة طويلاً مسترسلاً، ولَوّنه بالسواد الفاحم، فما أجمل شعرها حين يكون أسودَ فاحمًا، متراكبا متداخلا، قد ارتفع فوق رأسها، أليست هذه صورة شعر المرأة الحديثة العصرية؟!، يقول :

وفَرْعٍ يُغَشِّى المتْنَ أَسْوَدَ فَاحمٍ أَثيثٍ كَقِنْوِ النَّخلةِ المتَعَثْكِلِ
غَدائِرهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلا تَضِلُّ المَدارَى فِي مُثَنَّى ومُرْسَلِ[١٨٨]

وطفيل الغنوي يرسم الشَّعر مضفُوراً، ومرسلاً، كثيفاً غزيراً تضل فيه الأمشاط، يقول :

تَضِلُّ المَدارَى فِي ضَفَائِرِها العُلَى   إذَا أُرْسِلَتْ أَوْ هَكَذَا غَيْرَ مُرْسَلِ (١٨٩)

ويبالغ الأخطل في طول الشَّعْر، جمالاً، حتى ليخيل أنه موصول بحبال، يقول:

تَرْنُو بِمقْلَةِ جُؤْذَرٍ بِخَمِيلَةٍ   وبمُشْرقٍ بهيجٍ وجيد غزالِ

وَبوَاردٍ رَجِلٍ كــأَنَّ قُرونَهُ   مِنْ طُولِهِ مَوْصُــولَةٌ بِحِبَالِ (١٩٠)

بل تأمل جمال الشعر طويلاً مع طول القامة الفارع، صورة يحرص عليها عارضوا الجمال، يقولها الأخطل:

غَداةَ بَدَتْ غَرَّاءَ غَيْرَ قَصِيرَةٍ   تُذَرِّي عَلى المتْنَيْنِ ذَا غُذَرٍ جَثْلاَ (١٩١)

وبشار يصوره ليس فقط طويلاً على ظهْر صاحبته بل ملتوياً مع بعضه، صــورة أخرى لوضعية الشَّعْر، يقول:

وَوَحْفٌ زَانَ مَتْنَيْكِ   وَزَانَتْه التَّقَاصِيبُ (١٩٢)

وطفيل الغنوي ينقلنا إلى صورة الشَّعْر في حركته وتمايله، وهو مما تجذبُ به المرأة رائيها جمالاً، مفتخرةً به وبطوله ولمعانه، بالضبط مثلما تفعل الفتاة العارضة، يقول :

تَمِيلُ جثْلاً على المتْنَيْنِ ذَا خُصَلٍ   يحبُو مواشِطَهُ مِسكاً وتَطْيَابَا (١٩٣)

وأبو نواس يصور وضْعيَّة عصرية – جدًا – لشعر المرأة الجميلة، تدليه بين عينيها وأذنها، ويصوره بصورة العقرب، يقول :

مُعَقْرَبُ الصُّدْغِ، ملْبوسٌ عوارِضُهُ   جِلْبَاب خَزّ، عَليْه النَّوْرُ مَقْطُوفُ (١٩٤)

ويدخل المعصم والبنان في دائرة الوضعية الأولى، حين تكون المرأةُ أمــام الكــاميرا، فيسلطها المصوِّر على المعصم والبنان، يصور جمالهما وما يلبس فيهما، ونكاد لم نجــد فرقاً بين ما أوصى به مُتخصِّصو الجمال الحديث من مراعاة النِّسب الجمالية، وبين ما صوره الشاعر العربي حين راح يرسم الأنامل، وألوانها، وطولها، ولِيُونتــها، لنتأمــل صورة الأنامل، كيف صور امرؤ القيس جمالها، يقول :

سِبَاطِ البَنَانِ والعــرانِينَ والقَنَا   لِطَافِ الخُصُورِ في تَمامٍ وإكْمَالِ (١٩٥)

فالأصابع الملساء طوال، غير كزّة، في جسم متكامل الخلقة متجانس . ويصور النابغة – كذلك– المعصم مخضَّباً حمرة، وبنائها لينة، نعيماً، حتى ليتصور أن أصابعها تُعقد، يقول :

سَقَطَ النَّصِيفُ ولَمْ تُرِدْ إسقَاطَهُ فَتَنَاوَلَتْهُ واتَّقَتْنَا باليَدِ
بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كأنَّ بَنَانَهُ عَنَمٌ يَكادُ مِن اللَّطَافَةِ يُعْقَدُ (١٩٦)

وعمر بن أبي ربيعة يُلَوِّن الكفّ بالحنَّاء، ليبدو مِعْصماً جميلا أخَّاذاً حين ترمي الجمار، يقول :

بَدَا لِي مِنْهَا مِعْصَمٌ يَوْمَ جَمَّرَتْ وكَفٌّ خَضِيبٌ زُيِّنَتْ بِبَنَانِ (١٩٧)

وابن خفاجة يصور أطراف الحبيبة محمرَّة،متوردة، شباباً وجمالاً،حين يشبهها بالعنَّاب، يقول:

وَضَحتْ سَوالِفُ جِيدِهَا سُوسَانَةً وَتَوَرَّدَتْ أَطْرَافُهَا عُنَّابَا (١٩٨)

ثانيا : الوضعة الخلفية

تلك التي تكون فيها الكاميرا خلف الجسم المصوَّر، لنتأمل كيف استطاع الشاعر العربي القديم تصوير هذه الوضعية التي تمثلت في الرّدف، والسيقان، والخصر، وقد اعتني رسَّامو الجمال الأنثوي بوصْف هذه الوضعة، يضعون لذلك نِسباً ومقاييس، وعليه تُختَارُ الفتاة التي تقوم بعملية الإشهار، وقد اهتم الشاعر العربي بوضع نِسب الجمال للردف، مع الخصر، مع طول الجسم ورشاقته، مع امتلاء الساق وليونته، وكان دقيقاً واعياً لجمال هذا التكوين من أجل إثارة متلقي هذه الصورة، وأسره ليتسنى له تمرير ما يود تمريره من أغراض ومعان، ذكرناها في المبحث السابق، لنتأمل كيف اهتم الشاعر العربي القديم بهذه الوَضْعة. بداية يرسم امرؤ القيس قوام المرأة طويلا غير قصير، وليست غليظة اللحم، فهي بيْن بيْن، يقول :

عَقِيلَةُ أَتْرَابٍ لها، لا دَمِيمَةٌ وَلاَ ذَاتُ خَلْقٍ إنْ تَأَمَّلْتَ جَأْنَبُ (١٩٩)

وهو يختار الطويلة الشابة تلبس الثوب الخفيف اللطيف :

إلى مِثْلِها يَرْنُو الحَلِيمُ صَبَابَةً إِذَا ما اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ (٢٠٠)

وطفيل الغنوي يرسم الجسم طويلاً مُشْرَعَباً، مع رقة الخَصْر، نموذجاً لنسب الجمال:

أَسِيلةُ مَجْرَى الدَّمعِ خُمْصَانَةُ الحَشَا بَرُودُ الثَّنَايَا ذَاتُ خَلْقٍ مُشَرْعَبِ[٢٠١]

ويركز عنترة على طول الجسم، قائلاً :

فِيهِنَّ هَيْفَاءُ القَـوَامِ كأنَّهَا فَلَكٌ مُشَرَّعَةٌ على الأمْوَاجِ [٢٠٢]

ويرسمه في استقامته، وحركته المثيرة بقضيب البَان، يقول :

خَطَرتْ فقُلْتُ قَضيبُ بانٍ حَرَّكَتْ أعْطَافَهُ، بَعْد الجنُوبِ، صَبَاءُ [٢٠٣]

إن الأخطل هو الآخر يجسد طول المرأة في قوله :

نَمراءُ مَرْعاءُ مَصقُولٌ عَوارِضُهـا كَأنَّها أحْورُ العَيْنيْنِ مَكْحُولُ[٢٠٤]

كما اهتم الشاعر العربي بصفة النُّعومة في الجسد الأنثوي، كمالاً للجمال، يرصُـدُه عبيد بن الأبرص من خلال لوحته التي يقول فيها :

وَسَبَتْكَ نَاعِمَةٌ صَفِيُّ نَوَاعِمٍ بِيضٍ غَرائِرَ كالظِّبَاءِ العِيسِ [٢٠٥]

ويتوالى الشعراء يرسمون الجسد الأنثوي ناعماً، أسيلاً، يقول عمر بن أبي ربيعة :

طَفْلَةٌ وَعْثَةُ الرَّوَادِفِ خَوْدٌ كَمَهاةٍ انْسَابَ عَنْها الصِّوارُ[٢٠٦]

ولم ينس الشاعر العربي أن يجسد – تبع رؤاه الجمالية – العَجُز بامتلائه وثقله، وتوالى الشعراء يصورونه على هذه الشاكلة، يرسمه عبيد بن الأبرص في قوله :

صَعْدَةٌ مَا عَلاَ الحَقِيبَةَ مِنْها وكَثِيبٌ مَا كَانَ تَحْتَ الحِقَابِ[٢٠٧]

ويستمر الشاعر العربي على نفس هذا النهج في تصوير الوضعة الخلفية، في العجـز والأوراك، يقول عمر بن أبي ربيعة لهؤلاء المحكمين بين النساء أن يتحروا العـدل في حكمهم بالجمال الذي يسوقه لهم في قوله :

يَاقُضَـاةَ العبَـادِ إنَّ عليكُـمْ فِي تُقَى ربِّكمْ وَعدْلِ القَضَاءِ

أَنْ تُـجِيزُوا و تَشْهَـدُوا لنِسَاءٍ وتَـرِدُّوا شَهَـادَةً لِنسَاءِ

فانْظُـروا كُلَّ ذَاتِ بُـوصٍ رَداحٍ فَأَجِيـزُوا شَهادَةَ العَجْزَاءِ

وَارْفُضُوا الرُّسْحَ فِي الشَّهادَةِ رَفْضاً ولا تُجِيزُوا شَهادَةَ الرَّسْحَاءِ[٢٠٨]

وسار الشعراء جميعهم على هذا الوصف، تجسيد العجـز بامتلائـه والـسيقان باكتنازها([209]) وتنتقل كاميرا الشاعر العربي نحو الخـصْر، الذي يمكن تأمله في كلتا الوضعتين؛ الوضْعة الأمامية والخلفية فكان بارعاً في تصوير خصْر المرأة، والتأثير به أيما تأثير، وقد حظي الخصْرُ الدقيق المهضوم اللطيف بأن يكون نموذجـاً يـصوره كـل الشعراء، فامرؤ القيس يصور الخصْر ليناً لطيفاً أخّاذاً، يقول:

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ   وسَاقٍ كأُنْبُوبِ السَّقْيِ المُذَلَّلِ ([210])

ويستمر الشاعر العربي، دقيقاً في رسم الخصر، يقول عمر بن أبي ربيعة :

أَسِيلاتُ أَبْدانٍ دِقاقٌ خُصُورُهَا   وَثِيراتُ ما التفَّتْ عَلَيْهِ الملاحِفُ ([211])

وذو الرمة يصور الخصْر من خلال الوشاح يتأرجح عليها، صورة بالغة التعبير عـن دقـة الخصر، يقول :

عَجزاءُ ممكورةٌ خُمْصانةٌ قَلِقٌ   عَنْهَا الوِشَاحُ وتمَّ الجسْمُ والقَصَبُ([212])

ونفس الصورة، صورة الوشاح المضطرب حول الخصْر، دلالة على عدم امتلائه، يـصوره مسلم بن الوليد :

قَدْ أَقْصَدَتْ فُؤادِي   خُمْصَانَـةٌ خَـرِيدُ
بَهْنَـانَةٌ لَعُـوبٌ   غَرْثَي الوِشَاحِ رُودُ([213])

٤-١ أنماط الصورة في بنية الخطاب البصري :

قلنا من قبل إن الصورة الإشهارية شكلٌ من أشكال الخطاب الإشهاري، الـذي عدّه الباحثون إمّا " لسانيًا صرفًا، تكون العلامةُ اللسانية أداته المهيمنة في التبليغ، وإمّا أيقونيًا صرفًا تكون العلامة البصرية أداته الرئيسية إلى عالم الواقع، وحضورهما معـاً هيمنة طرف على آخر مبني على قصد معين يتوافق مع المقـام الإشـهاري، إلا أن الفاحص لهذا النوع من الخطابات يعاين هيمنةً نـسبية للـصورة ثابتـة كانـت أو متحركة.. " ([214])

إن الشاعر العربي حين اعتمد الصورة اللغوية – صورة إشـــهارية – في تمريـــر مقاصده وأغراضه، قد وعى أثر هذه الصورة على مخيلة متلقيه، تلك التي تُخرج هذا الساكِن اللغوي إلى حيِّز المتحرك الماثل أمام أعينهم، مُجَسَّداً ماثلاً، إنه مـــن خـــلال براعته في استخدام اللغة وتشكيلها جعل من صُوَرِه موقعاً للعيْن، وإن كان النموذج المرئي غائبا ماديًّا، فهو ماثل حيٌّ بفعْل هذا الخيال، وهنا يتعدَّى التأمّل هذا الفيزيقي إلى معانقة الإنساني الثقافي، وبالتالي تشكيل المعاني وتمثلــها . [٢١٥] لـــذلك تـــرتبط الصورة بخطاب إنساني يجنح إلى منح الظواهر الطبيعية أبعاداً دلالية تتجاوز الأبعـــاد المادية الوظيفية، ولهذا فالألوان، والأشكال، والخطوط تتسرب إلى الـــصورة محمّلـــة بدلالتها السابقة، فالأحمر في الصورة موجود باعتبار دلالته السابقة، لا باعتبار وجوده المادي كلون ضمن ألوان أخرى، وكذلك الأمر مع الأخضر والأزرق والأبيض"[٢١٦] وبالتالي " فإن مجمل الدلالات التي تثيرها الصورة مـــن خـــلال بعـــديها الأيقـــوني، والتشكيلي ليست وليدة مادة مضمونيةٍ دالة من تلقاء ذاتها، وليست وليدة معان قارّة ومثبتة في أشكال لا تتغير، إنها أبعاد أنثروبولوجية مشتقة مـــن الوجـــود الإنـــساني ذاته"[٢١٧] . إنها – نعني الصورة الإشهارية – تقتحم إحساسنا الوجداني، وتتدخل في تكويننا العقلي ... وهي مثلما تسلب منَّا راحتنا النفسية فإنها تعوضنا بمتعـــة بالغـــة التأثير، حين تدبر ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتـــؤثر في توجهاتنـــا الفكريـــة والثقافية [٢١٨] لذلك " فإنَّ كل صورة تطلقُ العنانَ لنظرةٍ تقود من المرئي المباشر إلى ما يوجد خلفه أو في ثناياه .."[٢١٩]

إن الشاعر العربي حين دقق في رسم الجسد الأنثوي وتـــصويره هـــذا التـــصوير النموذجي قد حثَّ المتلقي على أن يتعلم كيف يستمتع بهذا التكوين، وبهذه النّسب نحو توليد الجميل عبر استنفار هذا الإحساس المزدحم الذي يستمد مَعينُه من النظرة، لذلك فإن " اللوحة تحرمنا من الكلام لكي تعلمنا فن النظرة"[٢٢٠] وهـــذا أمـــر دال على " أن الإنسان يتواصل في البث والاستقبال عبر جسده، أي من خلال إيماءاتـــه ونظرته وأدوات اللمس والسمع عنده .. إن كل أعـــضائه قابلـــة لأن تتحـــول إلى

أدوات للتواصل "[٢٢١] لذلك فإن هذا الخطاب البصري عبر هذه الصورة للجسد الأنثوي بألوانها وخطوطها وحركاتها تؤكد أن للنظرة موقعاً خاصاً في تشكيلاته اللغوية، فلا وجود لهاته دون تلك، أي لا وجود للنظرة إلا من هذه التشكيلات البصرية " فخلْف المُمَثَّل تختبئ الرؤى التي تستلُّها العين من جوهر الأشياء وتودعها في وضعيات لا تثير شبهة الرائي، فاللقطة الفوتوغرافية (وكذلك خطوط الرسم ... وأشكال اللوحة وألوانها) ليست سوى تجسيد لما يمكن، أي تأتي به العين، لذلك فإن تاريخ الصورة هو النظرة ذاتها، والنظرة لا ترى ولا تلتقط الشيء كي تضيفه إلى ما يؤثث أشياء الذاكرة، إنها مضافٌ طارئ حوَّل العين إلى نافذة تلتقط الثقافي في الطبيعي، وتُصَنِّفُهُ ضمْن العوالم الرمزية "[٢٢٢] لذا "كان البعد البصري في الإنسان أقوى من كل الحواس، فالعين تَرْدَعُ، وتتوسل، وتنذر، وتمكر، وتتوعد، إنها خزان كبير لصور ممكنة "[٢٢٣]

وبعد فكيف استعان الشاعر العربي بمدى تأثير النظرة حين تقع على الصورة وهي ثابتة، أو وهي تتحرك، أو وهي ملوَّنة، أو مسموعة، كيف استطاعت الصورة توليد رؤى تستلها العين من جوهر هذه اللوحات الجمالية، كيف تثير الرائي، وتأخذه نحو أغراض، ومرامٍ كان الشاعر العربي القديم واعياً بتمريرها وتسويقها. لقد بنى الشاعر العربي الصورة الإشهارية للجسد الأنثوي في هيئات وأنماط تبين فهماً واعياً لدور هذه الصور في مخيلة المتلقي، هذا وقد تنوعت أنماط الصورة على النحو التالي :

أولاً : الصورة المتحركة :

قلنا من قبل إن الصورة هي واقعة بصرية تُدرك في فضاء التشكيل اللغوي الذي يَبْنيه الشاعر، وتعد الصورة المتحركة من بين أنماط الصور التي استعان بها الشاعر العربي القديم في خطابه الإشهاري، لنتأمل كيف حرك الشاعر العربي الصورة لتحمل ثراءً دلالياً غنياً يؤثر على رائيها، يقول امرؤ القيس :

نزِيفٌ إذَا قَامَتْ لِوجْهٍ تمَايَلَتْ   تُراشِي الفؤادَ الرَّخْصَ ألاَّ تَخْتَرَا [٢٢٤]

فتأمَّل هذه الصورة المتحركة حركة السكران، تثنّياً، وتمـايلاً، مـثيرة بجـسدها وجمالها. بل إن امرأ القيس يدقق في وصف الحركة متزنةً غيرَ وثّابة، ليتهيّأ كلُّ الجمال أمام المشاهد، يقول :

فَتُورُ القِيامِ، قطيعُ الكَــــلا م تَفْتَرُّ عَنْ ذِي غروبٍ خَصِرْ (٢٢٥)

وتأمل حركة المرأة عند عنترة، هذه الصورة العصرية، حين تمشي المـرأة متبخــترة، متمايلة ليِّنة، تعرض جمالها، يقول :

خَطَرَتْ فَقُلْتُ قَضِيبُ بَانٍ حَرَّكَتْ أَعْطافَهُ، بَعْدَ الجَنُوبِ، صَبَاءُ (٢٢٦)

وعنترة – مرة أخرى – يعرض حركة قوامها اللين، يهتز كرمح طويل أسمر، بمـا يحمله من معان وإيماءات مثيرة نحو قيْد المتلقي لتمرير مراداته، يقول :

عَربيَّةٌ يهتَزُّ لِينُ قَوامِهَا فَيَخَالُهُ العُشَّاقُ رُمْحاً أَسْمَرَا (٢٢٧)

ويصور حركة عنقها وهي تلتفت مرحاً بحركة عنق الغزال وليونته :

مِنْ كلِّ فَاتِنَةٍ تَلفَّتَ جِيدُها فَرِحاً كَسَالِفَةِ الغَزَالِ الأَغْيَدِ (٢٢٨)

وينتقل الأخطل نحو وصف حركة الأرداف، تماماً مثلما يفعل مُصَمِّمُو الإعلانات حين يعرضون المرأة بجانب مادة الإشهار، وهى تهتزُّ روادفُها، يقول :

سبتك بمرتَجِّ الرّوادِفِ نَاعِمٍ وأبيضَ عَذْبِ الريق مُعْتدلِ الثَّغْرْ (٢٢٩)

ويصور حركة المشي والتكسّر فيه، يقول :

تمَّت لمَنْ نَعتَ النِّساءَ وأكملَتْ ناهيكَ مِنْ حُسْنٍ لها وجَمالِ

وملاحةٍ في منطقٍ مترَخِّـــمٍ مِنْها وحُسْــنِ تَقَتُّلٍ ودلالِ (٢٣٠)

وعمر بن أبي ربيعة يعرض صورة جماعية لمجموعة من العارضات، تتثنى كالظبـاء، يقول:

خرجَتْ تَأَطَّرُ في ثَلاثٍ كالدُّمَى تَمْشِي كَمَشْيِ الظَّبْيَةِ الأَدْمَاءِ (٢٣١)

ويرسم بشار حركة المرأة بحركة الحية البيضاء اللطيفة تثنيًا، وتأمل هذا التـشابه الذي أقامه بشّار، وكيف وظّفهُ، يقول :

وكأنَّـــهَا لمَّا مَشَـــتْ أَيْمٌ تَأوَّدَ فِـــي كَثِيبْ(٢٣٢)

وهو يركز على هذه الحركة، نعني التلوي في المشي دون عجل، ليتجسد الجمالُ، ويقوى أثره، يقول :

تَمشِي إذَا خَرَجَتْ إلى جَارَاتِهَا مَشْيَ الحُبَابِ مُعارِضاً لِحُبَابِ [٢٣٣]

بل إنه يعرضها وهي لابسةُ " الإتْب " وهو بُرْدٌ للمرأة مشقوق من غير جَيْـب، صورة للمرأةِ العارضة جمالَها، يقول :

قَامَتْ تَرَاءَى لي لِتَقْتُلَني فِي القُرْط والخَلْخَالِ والإتْبِ [٢٣٤]

لقد حازت حركة الحية في سيرها والتوائها على إعجاب كثير من الشعراء في التعبير عن حيوية المرأة وليونتها وقمة تأثيرها على الرائي، فابن خفاجة يساهم مع سابقيه في رسم هذه الحركة، قائلا:

فَقُلْ فِي أَتِيٍّ قَدْ تَهادَى كَأنَّهُ إذَا ما ثَنَى أَعْطَافَهُ حيّةٌ تَسْعَى [٢٣٥]

ويركز عدسته على هيئة الحركة الهادئة حتى تتمثّلَها العينُ، يقول :

يا مُتْرَفاً يَمْشِي الهُوَيْنَى عِزَّةً ويَهُزُّ أَعْطَافَ القَضِيبِ المُورِقِ[٢٣٦]

ثانيا : الصورة اللونية :

تتضام الصورة اللونية مع الصورة المتحركة في بلاغة هذا الخطاب البصري " لذلك لا فائدة من محاولة رصد مضمون الوصلة – يعني الوصلة الإشهارية – خارج الوقْع الذي تُحْدثُهُ أبعادُها في العين . فالمضمون المحتمل ليس شيئاً آخر سوى حاصل الانفعالات التي أودعها الكائن البشري في اللون، والشكل، والأشياء، والوضعات"[٢٣٧] . لذلك فإن الإشهاري " ينتقي من الألوان أقربها إلى النفس وأكثرها قدرة على التسلل إلى عين المشاهد وإثارة انتباهه وينتقي من الأشكال أكثرها تعبيراً عن الحالات الانفعالية التي يعرض لها"[٢٣٨]

إن الشاعر العربي كان على وعي بدور اللون في إثارةِ عينِ متذوق الصورة اللغوية، ففيه تسكن السعادة، والإثارة، والحماسة، وفيه تسكن معانٍ أخرى يفجرها الشاعر تبع المناخ العام للمعنى الذي يطرحه. ولقد اهتم الشاعر العربي القديم باللونين

الأبيض والأحمر اهتماماً بالغاً في رسم صوره الإشهارية، فأمَّا عن اللــون الأبـيض، فاستخدمه للمرأة دلالة على نعيمها وعدم ابتذالها، فصاحبة امرئ القــيس بيــضاء كبيضة خِدْر لا يُرامُ خباؤُها :

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خباؤُها   تمتَّعتُ من لَهْوٍ بها غَيْر مُعجَّلِ (٢٣٩)

وهي رشيقة خُمصائة البطن بيضاء، صورة لجمال متَّسق مثير، يقول :

مُهَفْهَفَةٌ بيضاءُ غَيرُ مُفَاضَةٍ   ترائِبُها مَصْقُولَةٌ كالسَّجنْجَلِ (٢٤٠)

ويخصّ عبيد بن الأبرص الأوانسَ الصِّغار الكواعب بالبياض، في قوله :

وفَوْقَ الجِمالِ النَّاعِجاتِ كَواعبٌ   مَخَاميصُ، أبْكَارٌ أَوَانِسُ بِيضُ (٢٤١)

ويرسم النابغة حبيبته غرّاء ترتاح العين إلى رؤيتها، يقول :

غَرَّاءُ أكْمَلُ مَنْ يَمْشِي على قَدِمٍ   حُسْناً، وأَمْلَحُ مَنْ حَاوَرَتْه الكَلِمَا(٢٤٢)

وعمر بن أبي ربيعة يرسم وجه حبيبته غُراء يُعشى النَّظر أن يتأملا، يقول :

فجَلاَ القِناعُ سَحابَةً مَشْهورَةً   غَرَّاءَ تُغْشِي الطَّرفَ أَنْ يَتَأَمَّلاَ(٢٤٣)

وبشار يرجع الجمال الرائق إلى البياض، وبه يتم الحسن، يقول :

وثَقَالُ الأَوْصَالِ سَرْبَلَها الحُسْــ   ـنُ بَيَاضاً، والرَّوْقَةُ البَيْضَاءُ(٢٤٤)

ومسلم بن الوليد يجعل لوحته تشع من بياض وجوه نسائه، كأنَّها مصابيحُ ليــل، يقول:

وسَفَرْنَ عَنْ غُرَرِ الوُجُوه كأنَّـهَا   باللَّيلِ مِصْبَاحٌ بِبَيْعَةِ راهِبِ(٢٤٥)

وبجانب اللون الأبيض الذي لوَّن به الشعراء وجوه محبوباتهم وأجسامهن، اهتموا – كذلك – بألوان أخرى، فيستخدم بعضُهم اللَّون الأزرق للعيون، فهو لون الصفاء والهدوء والسمو، إنه لون سماوي.(٢٤٦) فعمر بن أبي ربيعة يرسم العيون زرقاً تــسحر الناظر إليها، يقول :

سَحَرَتْنِي الزَّرْقَاءُ مِنْ مَارُونِ   إنَّما السِّحْرُ عِنْدَ زُرْقِ العُيُونِ(٢٤٧)

الاحمرار وتوظيفه في بنية الخطاب البصري.

إن وجود لون الاحمرار سواء بذاته أو عن طريق ما يولّده في الصورة اللغوية ما يلفت نظر الباحث، فالاحمرار وليد النّار، وليد جمْر متّقد، وليد جُلنار، وليد تُفّاح، وليد شهبٍ، وليد هذا الإحساس الذي دفع الشاعر العربي إلى استنطاق هذا اللون في بنية خطابه البصري، وتوظيفه جيداً نحو إغواء المشاهد – النَّهم لمثل هذه الصورة – لشراء منتوجاته المتعددة التي ذكرنا في الصفحات السابقة، تلك التي تتمثل في ذيوع شعره ، أو الترويج لهؤلاء الإماء والجواري مقابل الحرائر، أو التلذذ بالجميل في ذاته، والانتشاء بأثره ووقعه النفسي، أو التغنّي بذكوريته، والتعبير عن شبقٍ ذُكوريٍّ متوارٍ، يُفصح عنه هذا التغنّي بلون الاحمرار، والجمر، واللهب .

لقد وظّف الشاعر العربي هذا اللون إلى ما " يهيج" ويحفز ويستثير، ويوقد ويحرك، وكل الأفعال الدالة على الدينامية السلوكية بكل أبعادها. [٢٤٨] إن " الدال البصري في حالة الإشهار يجنح أثناء صياغة ميكانيزمات التواصل الإشهاري إلى التخلُّص من مرجعه المباشر ليسرّب المعنى ضمن إحالات رمزية تخلق الحلم... واللذة"[٢٤٩] لنتأمل – إذن – كيف رسم الشاعر العربي القديم لوحات لونية تحترق ناراً، يرسم امرؤ القيس صدر المرأة عليه الحليُّ يتوقّد جمراً يلتهب، لا تخفُت نارُه، يقول :

كأنَّ على لَبَّاتِها جَمْرَ مُصطَلٍ أَصابَ غَضَىً جَزْلاً وكُفَّ بأجْذَالِ [٢٥٠]

فتأمَّل موقع النَّار والجمر، أين رسمه الشاعر. وطيف عبلة يُودِعُ لهيباً يشْعل عظامَ عنترة :

أَتَانِي طيفُ عبْلَة في المنامِ فَقَبَّلَنِي ثلاثاً في اللّثامِ
وودَّعنِي فأوْدَعنِي لَهِيباً أُستِّرُهُ ويَشْعُلُ في عِظَامِي [٢٥١]

ونارها تتلظّى وتزداد بالتصريع (الانقطاع) :

هذه نَارُ عبْلَةَ يا نَدِيمي قدْ جَلَتْ ظلمةَ الظّلام البهِيمِ

تَتَلظَّى ومثلُها فــي فــؤادي نارُ شوقٍ تزداد بالتَّصرِيــمِ

أَضرمتْها بيضاءُ تهتزُّ كالغُصنِ إذا ما انْثنى بِمَــرِّ النَّسِيــمِ [٢٥٢]

فتأمل هذا الإصرار من لدن الشاعر في تصوير هذا الاحتراق الذي لظى فؤاده، بــل إن لَمَاها نارُ جحيم :

كُلَّما ذُقْتُ بارداً مِنْ لَمساهَا خِلْتُهُ فِي فَمِي كَنَارِ الجَحِيمِ [٢٥٣]

والنابغة هو الآخر يستخدم الحَلْي كجمر النار على الترائب، ويزيد التــهابَ هــذا الجمر التهاباً، حين يرسمه وسط ظلامِ ليلٍ دامس، يقول :

تَرائبَ يَسْتَضئُ الحَلْي فِيها كجمْرِ النَّارِ بُذِّرَ بالظَّلامِ [٢٥٤]

ويرسم مسلم بن الوليد وجنتي حبيبته جلنار محمرًّا زاهياً، لون نوار الرّمان، يقول :

وأَحْوَرَ وَسْنَــانَ ذِي غُنَّةٍ كَأَنَّ بِوَجْنَتَيْهِ الجُلَّنارا [٢٥٥]

وعلى وجنتي حبيبة ابن خفاجة جمراً مثيراً، ويذكي هذا الجمال الملتهب حلو اللَّمى، يقول:

وأَغْيدَ حُلْوِ اللَّمَى أَمْلَدٍ يُذْكَى على وَجْنَتِه الجَمْرُ [٢٥٦]

ويخيِّل إليه أن خدَّى حبيبته من احمرارها قد التهبا احتراقاً :

تَخَالُ ما احمرَّ من خَدَّيهِ مُلْتَهِباً بها وما اسوَدَّ مِن صُدْغَيهِ مُحْتَرِقاً [٢٥٧]

وخدّ صاحبته من حمرته شبَّهه بالخمر، كاد يشربه، يقول :

وأَلْهَبَ السُكْرُ خدًّا أَوْرَى بِه الوَجْدُ زَنْدَهْ

فَكادَ يَشْرَبُ نَفْسِي وكِدْتُ أَشْرَبُ خَــدَّهْ [٢٥٨]

هكذا يلعب الشاعر بالصورة اللونية أدواراً مثيرة نحو الآخر، تحفيزاً، وانفعــالاً نحــو مواطن الإثارة لديه، وحينها يبث مراداته، ومنتجاته .

ثالثا : الصورة المسموعة :

لقد حرص الشاعر العربي القديم على تسجيل صوت المرأة لتكتمــل الــصورة الإشهارية التي يرسمها متحركة مرة، وملوَّنة أخرى، ولا يخفي ما لصوت المرأة أثنــاء

عرضها للإعلان من إسهام كبير في لفت نظر المشاهد، وبالتالي استذكار الهدف المجاور من وراء هذا الإعلان.

إن هذا الصوت الذي يحرص الشاعر على تجسيده، هو من أجل إثارة بعض الطاقات الانفعالية التي تتعذر إيجادها بطريقة مباشرة " إن القوة الضاربة للوصلة الإشهارية لا تكمن في طبيعة ما تقدمه للاستهلاك المباشر، بل إن مصدرها يتمثل في قدرها على تخليص المتلقي من لحظة " الإشباع المرئي " (اقتناء منتج ما) والقذف به داخل حالات الاستيهام ... فالإشهار لا يضع خبراً للتداول بل يسرِّب حلما " [٢٥٩] لنتأمل عنترة يبتدئ لوحته الشعرية، راسماً وهَجَاً يتألق من فعلِ خيالِ عبْلة، حتى إنه ليحترق من قوة هذا الوهج، ثم يُسمعنا صوتاً فيه غُنَّة من مليح الدَّل، أحور جميل العينين، مُورَّد الخدَّين، تأمله وهو يقول :

أشَاقَكَ مِن عَبْلَ الخيالُ المبَهَّجُ ... فَقَلْبُكَ مِنْهُ لاَعِجٌ يَتَوَهَّجُ

....

أَغَنٌّ مَلِيحُ الدَّلِ أَحْوَرُ أَكْحَلُ ... أَزَجُّ نَقِيُّ الخَدِّ أَبْلَجُ أَدْعَجُ

لهُ حَاجِبٌ كالنُّونِ فَوْقَ جُفُونِهِ ... وثَغْرٌ كَزَهْرِ الأُقْحُوَانِ مُفَلَّجُ

ورِدْفٌ لَهُ ثِقْلٌ وخَصرٌ مُهَفْهَفٌ ... وخَدٌّ بِهِ وَرْدٌ وسَاقٌ خَدَلَّجُ [٢٦٠]

والأخطل يسجل الصوت الرخيم، وكيف يكون مؤثراً فاعلاً مع حسن تَقتُّل (تثنٍ) ودلال:

وملاَحَةٍ فِي مَنطِقٍ مُترخِّمٍ ... مِنْها وحُسْنِ تَقتُّلٍ ودَلالِ [٢٦١]

ويزيد نفس الشاعر السابق وضوحاً حين يصور حديثها يتساقط تساقط الحلي، يقول:

وقَدْ تكُونُ بِها سلمى تُحدِّثُني تَساقُطَ الحلي حَاجَاتِي وأَسْرارِي [٢٦٢]

وامرأة عمر بن أبي ربيعة طفلة (ناعمةٌ) جميلة جمال الظبي ذات (دَلٍّ) وصوت مثير، عذراء، يقول:

قَمَرَتْهُ فُؤادَهُ أُخْتُ رِئْمٍ ... ذَاتُ دَلٍّ خَرِيدَةٌ معْطَارُ [٢٦٣]

وابن الرومي يصور القيان جمالاً في وجوه، وقدود، ويسجِّل جمال الصوت أخَّاذاً، يُشهِّر بجمال القيان والدعوة إلى المتعة بهنَّ وشرائهن مقابل " الحرائر " يقول :

فِي بِقَاعٍ دمثـــات   عَطِرات المستَثَار
تتَداعَى الغُنُّ منـــها   مِنْ قِيانٍ وقُمَـــارِ (٢٦٤)

٥-١: أنماط الصورة الإشهارية في إطار علاقات التكوين :

استعان الشاعر العربي القديم بجانب أنماط الصورة السابقة في تحريك ميكانيزمات وصياغة التواصل الإشهاري بأنماط أخرى بناها من خلال علاقات تكوين الـــصورة، فهناك صور بناها من خلال علاقات التشابه وأخرى بناها مـــن خـــلال علاقـــات التداعي، فمن هذه الصور التي بناها من خلال علاقات التشابه، وكانت أكثر ذيوعاً، الصورة التشبيهية التي تعد أكثر وجوداً في شعر العرب من الاستعارة والكناية (٢٦٥).

من هذه الصور تشبيه امرئ القيس امرأته تمثالاً جميلاً، تأنّقَ في تحسينه، يقول :

ويارُبَّ يَوْمٍ قَدْ لهوْتُ وليلةٍ   بِآنِسة كأنّها خَطُّ تِمْثَالِ (٢٦٦)

وعبيد بن الأبرص يصور وجه المرأة اللامع المشعّ بضوء مصباح في ظلام بهيم :

كأنَّ سُنَّتَها في كلِّ داجيةٍ   حِينَ الظَّلامُ بَهِيمٌ:ضَوْءُ مِصْبَاحُ (٢٦٧)

وعنترة يشبه جفون العذارى من خلال البراقع أحدّ في أثرها الواقع على الرائي مـــن البيض الرقاق(٢٦٨) وزهير يشبه جمال امرأته يفوق المها ودُرَّ البحور نفاسةً، وملاحة، وشابهت عنق الظباء جمالاً وطولا.(٢٦٩) والأخطل يرسم أسنان نموذجه الجمالي كأنـــه برق يتلألأ، بياناً لحسن فمها وتألقه:

جَرَى مِنْهَا السِّوَاكُ على نَقِيٍّ   كأنَّ البَرْقَ إذْ ضَحِكَتْ تَلالاَ (٢٧٠)

وعمر بن أبي ربيعة يُشبْه أسنان صاحبته بأقحوان جميل بياناً على تفلـــيج أســـنانها أو بالبرق لمعاناً، يقول:

أذكرُ أنْ لاَّ بدَّ من مجلسٍ   يكونُ عن سامرِكم مَعْزِلا
أبُثُّكـــم فيه جـــوَى شفَّني   حُمِّلْتهُ من حبّكم مثْقَـــلا
فابْتَسَمتْ عَنْ نيِّرٍ واضِحٍ   مُفلَّجٍ، عَـــذْبٍ إذا قُبِّـــلاَ
كأُقْحُوانِ الرَّملِ في حَـــائرٍ   أوْ كَسَـــنَا البَرْقِ إذَا هَلَّلا (٢٧١)

وبشار يشبه ليونة بنان صاحبته وطراوهًا بنبات، سَقَاهُ جَمٌّ رُواءُ، يقول :

وبَنانٌ ياويْحهُ مِــنْ بَنَانٍ كنباتِ سَقَاهُ جَمٌّ رُواءُ [٢٧٢]

ومسلم يستخدم التشبيه في رسم صوره الإشهارية [٢٧٣] وكذا ابن خفاجة يشبه – على سبيل المثال – قامةَ صاحبتِه بالرمح طولاً وليونة [٢٧٤] هذا بجانب ما ذكرنـــاه من تشبيهات حين تحدثنا عن تقنيات الصورة من خلال الوضعيات الأمامية والخلفية.

وأما عن الصور التي بناها الشاعر العربي القديم على التكوين اللُّغوي الاستعاري – بجانب ما ذكرناه في الصفحات السابقة – وكانت أكثر مُشَاغلةً لذهن المتلقـــي، لعدم وجود أحد طرفي البناء التشبيهي، والادِّعاء بثبوت الصورة المشبه بها أقـــوى، قول الشاعر عبيد بن الأبرص مستعيرا القناة المستوية لقوام حبيبته:

صَعْدَةٌ ما عَلاَ الحَقِيبَةَ مِنْهَا وكَثِيبٌ ما كَان تَحْتَ الحِقَابِ [٢٧٥]

فتأمل استعارة الشاعر استواء هذا النبت واعتداله وليونته وطولـــه، حـــين راح يرسم جمال صاحبته، وتأمل تصدير البيت بهذه الصفة التي تترشَّح على اللوحة كلها جمالاً واعتدالا، ثم راح يستعير الكثيبَ (الرمل المجتمع) ضـــخامةً لعَجُزِهـــا ليونـــة وامتلاءً. ونفس الصورة يستعيرها ابن خفاجة في قوله :

وَقَدْ جَاذَبَتْ رِيحُ الصَّبا غُصْنَ النَّقَى فَمَادَ على رِدْفِ الكَثِيبِ ومَالاَ [٢٧٦]

أو قوله :

يا بَانَةً تَهْـــتَزُّ فَتَّانَـــةً ورَوْضَةً تَنْفَحُ مِعْطَارَا [٢٧٧]

واستخدام تقنية بناء الصورة على الاستعارة كثير في شعر شعرائنا الذي اعتمدناه مادةً لهذه الدراسة، فلا داعي لتكرار مثل هذه الصور مرة ثانية .

وأما عن الصور التي بناها من خلال علاقات التداعي، ونقصد بالتـــداعي هـــذا الارتباط العضوي بين اللفظ الحاضر والصورة الغائبة، هذا التداعي هو الذي يخلـــق العلاقة المتبادلة حيث تصبح إمكانية إحلال أحدهما مكان الآخر قائمة بـــسبب مـــا بينهما من تلازم، وهذا ما يسميه د. رجاء عيد بـــ " التداعي المتجاور " حيث تكون الموضوعات التي بينها ترابط متيحة للذهن أن يشعر بتلازم لا يعتمد على علاقـــات التشابه، وإنما يعتمد على علاقات تستنبط من تجاورها أو الاتصال بينها" [٢٧٨] ويتمثَّل

دور المتلقي في تأليف هذه العلاقات ليتولد لديه هذا الجميل، وتمثل الكنايـــة أقـــوى صور علاقات التداعي، مما جعل الشاعر العربي يستعين بها في رسم لوحاتٍ غايـــة في التأثير، من ذلك استخدام امرئ القيس فُتُورَ القيامِ صورة كنائية لامتلاء الـــردفين، وهو مما يستحسنه الذوق العام حينئذٍ.(٢٧٩) وتأمل هذه الكناية اللطيفة عـــن دقـــة الخصْر في قول الأعشى :

إذا انبَطحَتْ جَافَى عن الأرضِ جَنْبهَا .... (٢٨٠)

والأخطل يكني عن ضمور الخصر بانبطاح ثوبها واستوائه، وعدم ارتفاعه(٢٨١) في حين يكنِّي ذو الرمة بقَلْق الوِشاح عن دقة الخصر (٢٨٢) وعمر بن أبي ربيعة يكـــنى– أيضا – بـــ " ضيق الشِّعار " عن دقة الخصر (٢٨٣) ويكثر مثل هذا النوع من التصوير عند عمر بن أبي ربيعة(٢٨٤) ويكني ابن الرومي بشَتِيتِ النَّبْت عن الأسنان المتباعـــدة، في قوله :

وَلَهُ ثَغْرٌ شَتِيتٌ نَبْتُهُ وبِعَيْنَيْهِ مع السُّقْمِ حَوَرُ (٢٨٥)

هكذا تنوعت هيئات الصورة التي استخدمها الشاعر العربي القديم في بنية خطابه البصري للجسد الأنثوي، حين راح يُمَرِّر مقاصده وأغراضه التي مثَّل بها منتجاً سعى إلى ترويجه مثلما سعى إليه أصحاب الإشهار العصريون .

خاتمة

في ضوء تصور الخطاب الإشهاري – في التصور المعـــرفي المعاصـــر– ضِـــمن الخطابات التي تندرج ضمن الممارسة الثقافية؛ كالخطـــاب الأدبي أو الـــسينمائي أو البصري،...هذا الخطاب الذي يكتسي طابعا ثقافياً يتمثـــل في مكوناتـــه اللغويـــة والأيقونية، ويعتمد على "التواصل الفعَّال" الذي يستند إلى الانفعال باعتباره الطاقـــة الأساسية التي تحرك الكائن البشري وتتحكم في سلوكه، انتهت الدراسة إلى النتـــائج التالية :

- أكدت الدراسة إلى أن حصر الخطاب البصري للجسد الأنثوي في إبداع الشاعر القديم في تسويق الغزل المحض أو الحرص عليه في بدايات القصائد لجذب الآخرين، هو تقويض لفلسفة هذا الخطاب الذي يتسع لكثير من الرؤى والتأويل.
- أبانت الدراسة فهم الشاعر العربي القديم هذا النوع من الخطابات، حين اتخذ الجسَدَ الأنثوي وسيلةً من وسائل الإشهار، ونموذجًا مثاليًا له، ولم يتعامل مع الجسد الفيزيقي بل تعامل مع الجسد الإيحائي مستنفرا هذا الإحساس المزدحم الذي يستمد مَعِينُه من النظرة، وكان فاهما لأثر ذلك على التواصل مع الآخر عبر الجسد، من خلال إيماءاته وإيحاءاته .. ، حتى أصبح الجسد الأنثوي قابلا لأن يتحول إلى أدواتٍ للتواصل، وهو في ذلك كان سبَّاقا – إن لم نكن مغالين– لكل المتخصصين المحدثين الذين استخدموا الجسد الأنثوي وسيلة من وسائل الإشهار :
- استعان الشاعر العربي بالصورة الإشهارية لترويج منتجه الشِّعري عبر الرّواة الذين ساعدوه على نشره وذيوعه، ومثلوا دور وسائل الإعلام الحديثة، وكان دور هذه الوسيلة الإعلامية (الرواة) خطيراً، فربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة، والناقلين له فيسمعون الشعر على جهته و يؤدونه على غيرها سهواً، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه، كما قال ابن طباطبا في عياره .
- أبانت الدراسة أن الشاعر العربي لا يكُفُّ عن الوصف الذي يحتضن اللّذة، لِيَرْوِي هذا الشّبق والفحولة الذكورية، هذا الوصف الذي تمثل في رسم الأرداف، والصدور، والنهود، والخصر، والساق، وصور أخرى حركية ولونية . إن هذا الوصف أرضي به رغباته لا على المستوى الفيزيقي، أو الاجتماعي، أو العلمي، بل على مستوى اللذة الخيالية . وقد أكدت الدراسة هذا الإحساس من خلال الواقع الإبداعي، حين ذهب الشاعر يؤكد غروره بكونه الفتى المثالي الذي يُطْلَب،

ويُتَمنّى لقاؤه، وقد تمثل ذلك في صُوَيحبات عمر بن أبي ربيعة – على سبيل المثال– اللائي كُنَّ يتعذّبن ويستعطفن ألا يقطع وصالهن، كاشفات سببَ مرضهن، ومسلم بن الوليد – هو الآخر– يفتخر بشهرته وبعشق النساء له، حتى أتعبوه و أسهروه.

- **استعان الشاعر العربي بخطابه البصري للجسد الأنثوي على تسويق المرأة غير الحرة (الإماء والجواري) مقاومًا ضغط الذهنية الثقافية السائدة** التي تتهم مثل هذا السلوك حين يمسّها في ضوابطها الأخلاقية، بافتراض أن المرأةَ كيانٌ لا يجب الاقتراب منه، فوجود بشار، وأبي نواس، و غيرهما ممن تمرّدوا على الواقع العربي، ساعدهم تحرر الحياة العربية وتمثلها لمظاهر الحضارة الوافدة، كلٌّ هذا أملَى عليهم التغنِّي بهذا الجديد، الذي ساعدهم على كَسْر هذا الجدار الحاجز بين هذا النوع من النساء وبين هؤلاء الحرائر اللاّئي لا يجب الاقتراب مِنهُنَّ، كما فعل الشاعر عمر بن أبي ربيعة .
- **استعان الشاعر العربي بالصورة الإشهارية لبيان مدي فهمه للجمال،** هذا الجمال النموذج الذي ارتأته الثقافة العربية حينذاك، لقد وقف على هذا التناسق والتوافق الجمالي للجسد الأنثوي، حين راح يرسمه رسماً أبان تذوّقه للجمال وحسَّه به، عالماً به متأملاً فيه، وليس هذا ببعيد فقد وصف الجمال في النفس البشرية، وفي النَّاقة، في انسجام أعضائها، وحركاتها، وفي وصف الخيل بأنواعها، والسيف بأصنافه ومسمياته، وغير ذلك .
- **أبانت الدراسة تنوع الصورة الإشهارية للجسد الأنثوي في هيئاتٍ أبانت فهم ووَعْي الشاعر العربي القديم بمدى توظيف هذه الصورة على النحو التالي :**

أولاً : الصورة المتحركة عبر النهوض من الجلوس، وعبر المشي، وعـــبر التبختـــر والتثني ، وعبر اهتزاز الجسم، مبينا جمالا واعتدالا، وهـــي صـــور لا تغـــالي الدراسة إذا ما قالت بعد م وجودِ فارقٍ كبير بين ما وصفه الـــشاعر العـــربي القديم وما يفعله متخصصو الجمال في العصر الحديث .

ثانيا : الصنورة اللونيـــة، هذه الصورة التي تضامت مع الصورة المتحركة في بلاغة هذا الخطاب البصري، وقد أبان الشاعر العربي من خلالها أنه على وعي بدوْر اللون في إثارةِ المتلقي، ففي الألوان تسكن السعادة، والإثارة، والحماسة، كما انتقى منها ما هو أقرب إلى النفس وأكثرها قدرة على التسلل إلى عينه وإثارة انتباهه . هذا الاحمرار وجدته الدراسة وليد النّار، وليد جمْر متّقد، وليد جُلنار، وليد تُفّاح، وليد شهبٍ، وليد هذا الإحساس المتوقد، هـــذا وقـــد اســـتنطق الشاعر العربي هذا اللون، وَوَظّفَهُ جيداً نحو إغواء المشاهد – النّهم لمثل هـــذه الصورة – للتوجه نحو منتجاته المتعددة التي ذكرنا آنفا .

ثالثا : الصورة المسموعة، تلك التي رصدها الشاعر العربي القـــديم في صـــوت المرأة، لتكتمل الصورة الإشهارية التي رسمها متحركة مرة، وملوّنة أخـــرى، وأثبت أنه على وعي كبير بدور صوت المرأة أثناء عرضها للإعلان، في لفـــت نظر التلقي، وبالتالي استذكار الهدف المجاور من وراء هذا الإعـــلان . هـــذا الصوت وظفه في إثارة الطاقات الانفعالية التي تتعذر إيجادها بطريقة مباشرة .

- ساهمت الصورة الإشهارية من خلال علاقات التكوين، في مشاركة إيجابيـــة من لدن المتلقي حين أثّرت عليه، وحين تذوقها، ووقف على عناصر تكوينها .

الهوامش:

1 - عبد المجيد موسى، **الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات اشتغاله**، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد : ٨٤، ٨٥، ص٨٧

2 - أحمد راضى، **الإشهار والتمثلات الثقافية (الذكورة والأنوثة نموذجاً)**، مجلة علامات، عدد: (٧)، ١٩٩٧م، مسترجع بتاريخ ١٦يونيو٢٠٠٨م (http://www.Saidbengrad.com)

3 - عمراني المصطفى، **الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء**، مجلة فكر ونقد، عدد : ٣٤، ٢٠٠٠م، ص٢٧، وما بعدها (موقع محمد الجابري: http://fikrwanakd.aljabriabed.net)

4 - سعيد بنكراد، **الوصلة الإشهارية : الغاية والوقع الجمالي**، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

5 - طالع : سعيد بنكراد، **الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة**، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م، الفصل الثاني (موقع سعيد بنكراد، مرجع سابق)

6 - طالع على سبيل المثال : د.محمد حسام الدين إسماعيل ، **الصورة والجسد (دراسات نقدية في الإعلام المعاصر)** ط ١، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، يناير، ٢٠٠٨م

7 - د .محمد مصطفى هدارة، **الشعر العربي في القرن الأول الهجري**، ط١، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م، ص ٥٤

8 - رشيدة بن مسعود، **الكتابة بالجسد من خلال السرد السينمائي (القصة القصيرة نموذجا)** مجلة علامات، عدد : ٧٠، ١٩٩٧م، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

9 - د الصادق رابح، **ضريبة " السعادة" الإشهار وتوثيق الجسد**، مجلة عالم الفكر، العدد: ٤، المجلد:٣٧، يونيو، ٢٠٠٩م، ص١٨٦

10 - طالع : د. محمد مصطفى هدارة، **اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري**، مصر، المكتب الإسلامي، (د/ت) خاصة الفصل الثاني الذي يتحدث فيه عن المجون والزندقة ... وغير ذلك من الاتجاهات في هذا العصر، ص٢١٣، وما بعدها .

11 - معلوم أن الإشهار موضوع شائك وله مؤلفات حديثة متخصصة فيه باعتبار أنه وسيلة من وسائل تسويق المنتجات عَبْر وسائل الإعلان المقروءة، والمسموعة، والمُشاهدة، وبناءً على ذلك فنحن على وَعْي تام بهذه المخاطر والمحاذير، لذا فكانت هذه المقدمة في تصور الصورة الإشهارية اللغوية، مفهومها، ووظائفها، ودورها في الإعلان عن الجسد الأنثوي عبر الصورة الشعرية، وكيف اتّكأ الشاعر العربي القديم على الجانب الإغرائي لأسْر المتلقي نحو مراداته، ومنتجه النصّي إن جاز التعبير، هذا المنتج المتمثل في بضاعته الشعرية، وكيفية الترويج لها من ناحية، وكذا الترويج لهذا المنتج الأنثوي (المثال) والإعلان عنه في جزئياته، وخصوصياته، ليشبع في النهاية شبقا ذكوريا لديه ولدى المتلقي بصفة عامة .

12 - سعيد بنكراد، **الخطاب الإشهاري والقيمة الحجاجية**،(موقع سعيد بنكراد: تاريخ الإنشاء،نوفمبر: ٢٠٠٣م)

13 - محمد خلاف، **الخطاب الإقناعي، الإشهار نموذجاً**، مجلة دراسات أدبية لسانية، عدد : ٥، ٦، ١٩٨٦م، ص ٧٤

14 - طالع : سعيد بنكراد، **الصورة الإشهارية وآليات الإقناع والدلالة**، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م، الفصل الثالث (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

15 - المرجع السابق، الفصل الثاني .

16 - المرجع السابق، ص٣٧

17 - عمراني المصطفى، **الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء**، مجلة فكر ونقد، العدد ٣٤، ٢٠٠٠م، ص٢٧، وما بعدها .

18 - سعيد بنكراد، **الوصلة الإشهارية، الغاية والوقع الجمالي**، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م).

19 - المرجع السابق .

20 - محمد خلاف، **الخطاب الإقناعي، الإشهار نموذجا**، مرجع سابق، ص٣٢ .

21 - سعيد بنكراد، **الصورة الإشهارية، آليات الإقناع والدلالة**، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م، الفصل الرابع (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

22 - عبد العالي بوطيب، **آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات** جزء : ٤٩، مجلد : ١٣، رجب ١٤٢٤هـ ، سبتمبر، ٢٠٠٣م، ص٣٢٠

23 - المرجع السابق، ص٣١٢

24 - R.Barthes. Rhetorique delimage. communications. 4.ed. seuil. 1964

نقلاً عن : عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات، مرجع سابق، ص٣٢٣،(موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

25 - طالع: يامن عيسى خضو، **الخطاب الإشهاري : دراسة سينمائية معممة**، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م، (مرجع سابق)، وقد اكتفينا بأشكال الخطاب الإشهاري التي تعتمد على الكلمة صوتاً، وحركة، ويتم من خلالها تسويق غايات الشاعر، التي سنتحدث عنها في الصفحات القادمة. هذا وهناك أشكال أخرى ذكرها المؤلف السابق من إشهار تجاري، وسياسي، واجتماعي ...

26 - يامن عيسى خضو، **الخطاب الإشهاري : دراسة سينمائية معممة**، مرجع سابق .

27 - عصام نور الدين،**الإعلان وتأثيره في اللغة العربية**، مجلة الفكر العربي،العدد :٩٢،١٩٩٨م؛ ص٢٢

28 - يامن عيسى خضو، **الخطاب الإشهاري : دراسة سينمائية معمَّمَة**، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م) ، مرجع سابق .

29 - عمراني المصطفى، **الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء** (مرجع سابق) ص٢٧، وما بعدها.

30 - سراج أحمد، **دور الصحافة في تشكيل الوعي الاجتماعي**، مجلة دراسات عربية، عدد : ٧، ١٩٨٥م، ص٤٤

31- د الصادق رابح، ضريبة " السعادة" الإشهار وتوثيق الجسد، مرجع سابق، ص١٨٥

32 - يامن عيسى خضو، دراسة سينمائية معمّمَة، الخطاب الإشهاري: (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر : ٢٠٠٣م) ، مرجع سابق .

33 - عمراني المصطفى، الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، (مرجع سابق) ص٢٧، وما بعدها.

34 - د. عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، عالم الفكر، العدد (١) مجلد : ٣٦، ٢٠٠٧م، ص١٢١

35 - المرجع السابق، ص١٢١

36 - ميشال فوكو : نظام الكلمات، ترجمة : محمد سبيلا، دار التنوير، لبنان، ١٩٨٤م، ص٣٠

37 - سمير ستيتية، اللغة و سيكولوجية الخطاب، ط١، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠٠٢ م، ص١٥

38 - د. عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي،(مرجع سابق)، ص١٢٣

39 - سمير ستيتية، اللغة وسيكولوجية الخطاب،(مرجع سابق)، ص٢١

40 - أحمد إمرير، سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى، كتبها في ٢٢ نوفمبر، ٢٠٠٦م، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

41 - سعيد بنكراد، السميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، سلسلة شرفات (١١)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٣ م، ص ٨٨، ٨٩

42 - المرجع السابق، ص٩٢

43 - طالع على سبيل المثال :

- د. محمد مصطفى هدارة :
  - اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، مرجع سابق .
  - الشعر العربي في القرن الأول الهجري، مرجع سابق .
- د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، الجزء الأول، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (د/ت)
- د. على الجندي : الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م
- د. أحمد محمد الحوفي، الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٢م
- د. عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي، الرؤية والفن، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠م

44 - عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٤٩م، ص٩

45 - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، وطه الحاجري، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة،١٩٥٦م، ص١٢٤

46 - محمد رشيد زوين، **جهود الرواة العلماء في النقد خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين**، رسالة جامعية (ماجستير)، كلية الآداب، فاس، المغرب ص١/١٥، نقلا عن د. إدريس بووانو، **كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟**، مجلة عالم الفكر، ع٢ / م ٣٢، ديسمبر ٢٠٠٣م

47 - **المرجع السابق**، ص١/١٥

48 - د. إدريس بووانو، **كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟** مجلة عالم الفكر، ع٢ / مجلد: ٣٢، ديسمبر ٢٠٠٣م، ص١٣

49 - عبد الحميد الشلقاني، **الأعراب الرواة**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس،١٩٨٢م، ص٢٣

50 - د. مصطفى حسين، **رواية الشعر العربي من القرن الرابع الهجري حتى نهاية السابع**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٨١

51 - **المرجع السابق**، ص١٨٧

52 - جانين بورشيون، **ما هو التواصل**، ترجمة عبد العالي مسريني، موقع (د. محمد الجابري : http llfikrwanakd.alJabriabed.net) مرجع سابق .

53 - **المرجع السابق** .

54 - سعيد بنكراد، **الجسد واللغة وسلطة الأشكال**، مجلة علامات، عدد (٤) ١٩٩٥م، ص١٧٠

55 - **المرجع السابق**، نفس الصفحة .

56 - د. علي الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م، ص٩

57 - **ديوانه** : ٣٣٢/١، ط المجمع العلمي بدمشق، نقلاً عن د. علي الجندي، الشعراء وإنشاد الشعر (مرجع سابق) ص٩

58 - د. علي الجندي، **الشعراء وإنشاد الشعر**، مرجع السابق، ص١٠

59 - **المرجع السابق**، ص٢٣

60 - د. مصطفى حسين، **رواية الشعر العربي من القرن الرابع الهجري حتى نهاية السابع** (مرجع سابق) ص ٨

61 - **طبقات الشعراء**، ط١، طبعة جوزف هل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،١٩٨٢م، ص : ٤٤

62 - ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق:محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة التجارية بالقاهرة، ٤٨٤/٣، نقلا عن د. مصطفى حسين ، **رواية الشعر العربي من القرن الرابع الهجري حتى نهاية السابع** (مرجع سابق) ص ١٩١

63 - **شرح ديوانه** : م١، ج٢، ط١، وضعه: عبد الرحمن البرقوني، ٢٠٠١م، ص١٠

64 - **ديوانه**، مجلد:١، جـ :٢، ط١، جمعه وشرحه وكمّله وعلق عليه : الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، دار سحنون، تونس، ودار السلام، مصر، (نشر مشترك) ٢٠٠٨م، ص١٨٦

65 - **الشعر والشعراء**، جـ١، تحقيق / أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٧٦

66 - د. محمد النويهي، **الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه**، الدار القومية للطباعة والنشر، القـــاهرة، (د/ت) ص١٦١

67 - **المرجع السابق**، ص١١٠

68 - د.محمد حسام الدين إسماعيل، **الصورة والجسد (دراسات فنقدية في الإعلام المعاصر)**، مرجع سابق، ص ١٨٩

69 - د. أميرة حلمي مطر، **مقدمة في علم الجمال**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٩

70 - أدونيس، **مقدمة الشعر العربي**، ط٤، دار العودة، لبنان، ١٩٨٣م

71 - جورج سانتيانا، **الإحساس بالجمال**، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم د. ذكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة،٢٠٠١م، ص١٠٤

72 - **المرجع السابق**، ص١٠٤

73 - **المرجع السابق**، ص١٠٥

74 - **المرجع السابق**، ص١٠٦

75 - د. محمد مصطفى هدارة، **اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري**، مرجع سابق، ص٥٤٥

76 - **المرجع السابق**، ص٥٥٥

77- طه حسين، **حديث الأربعاء**، ط١٠، دار المعارف بمصر، (د/ت)

78 - محمد بلوحي، **الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث "دراسة في نقد النقد "** منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م ، (موقع اتحاد الكتاب العرب بدمشق) .

79 - **المرجع السابق** .

80 - عبد الله محمد الغذامي : **ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة**، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م، ص٢٩، ٣٠

81 - د. محمد حسام الدين إسماعيل، **الصورة والجسد (دراسات فنقدية في الإعلام المعاصر)**، مرجع سابق، ص١٧٥

82 - د. محمد مصطفى هدارة، **الشعر العربي في القرن الأول الهجري**، مرجع سابق، ص٥١

83 - عمر بن أبي ربيعة **ديوانه**، ط١، دار الكتاب العربي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : د. فايز محمد، بيروت، ١٩٩٢م، ص١٤٣

84 - **المرجع السابق**، ص١٤٤

85 - **المرجع السابق**، ص١٣٨، دَيْن القلب : مرضه، عُمَر : الشاعر نفسه .

86 - مسلم بن الوليد، **ديوانه**، ط٣، عُني بتحقيقه والتعليق عليه، د. سامي الدَّهان، دار المعارف بمصر، ص٢١٣

87 - **المرجع السابق**، نفس الصفحة .

88 - د. محمد مصطفى هدارة، **اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري**، مرجع سابق، ص٥٣٠

89 - د. محمد مصطفى هدارة، **الشعر العربي في القرن الأول الهجري**، مرجع سابق، ص٥٤

90 - المرجع السابق، ص٥٣٠، ٥٣١
91 - أبو الفرج الأصفهاني، **الإماء الشواعر**، ط١، تحقيق، د.خليل العطية، دار النضال، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م
92 - المرجع السابق، ص٣٤
93 - المرجع السابق، ص٣٦
94 - المرجع السابق، ص٤٩
95 - المرجع السابق، ص٦٠
96 - المرجع السابق، ص٦١
97 - ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط٥، حققه وفصله، وعلق حواشيه : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان، ١٩٨١م، ص ١٢٦/٢
98 - المرجع السابق، ص١٢٧/٢
99 - المرجع السابق، ص١١٨/٢
100 - **الغزل في العصر الجاهلي**، مرجع سابق، ص١٣٨
101 - د.محمد حسام الدين إسماعيل، **الصورة والجسد (دراسات فنقدية في الإعلام المعاصر)**، مرجع سابق، ص ١٨٨
102 - أبو الفرج الأصفهاني، **الإماء الشواعر**، مرجع سابق، ص٣٦
103 - المرجع السابق، ص٥٠، والقُلْطُبان : الديُّوس بالفارسية.
104 - د. محمود سيد أحمد، **مفهوم الغائية عند كانط**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٨٨م، ص٦
105 - المرجع السابق، ص٨٨
106 - د . الصادق رابح، **ضريبة" السعادة" الإشهار وتوثيق الجسد**، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص١٧٠
107 - **ديوانه**، ط٣، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر (ذخائر العرب ٢٤) ١٩٦٩م، ص١٥، وما بعدها . الكشح : الخصر، الهضيم : الضامر، ريا المخلخل : أى ممتلئة لحما وشحما في موضع الخلخال من ساقيها، المهفهفة : الخفيفة اللحم ، المفاضة : الضخمة البطن، أى هي خميصة البطن ضامرته، الترائب : موضع القلادة من الصدر، السجنجل : المرآة بالرومية، البكر : البيضة الأولى من بيض النعام، أى خالط بياضها صفرة، النمير : الماء العذب، أسيل : خد أسيل : ناعم طويل ممتد، وجرة : اسم موضع ، مطفل : ذات طفل، الجيد : العنق، الرئم : الظبي الخالص البياض، نصته : رفقته، المعطل : المجرد من الحلي، الفرع : الشعر، المتن : الظهر، الفاحم : الشديد السواد، أثيث : غزير، القنو من النخلة كالعنقود من العنب، المتعثكل : المتداخل، الغدائر : جمع غديرة وهي الخصلة من الشَّعر، مستشزرات : مرفوعات، المدارى : الأمشاط، الجديل : الحبل المفتول، المخصَّر : الدقيق الوسط، الأنبوب : البردي، السَّقي : صفة للنخل، المذلل : ذلل بالماء فهو ريان، تعطو : تتناول، الرخص : اللين الناعم، شثن : غليظ كز ، أساريع : دواب أو دود، شبه بها أنامل النساء، إسْحل :

نوع من الشجر دقيق الأغصان تشبه به الأصابع، المنارة : المسرجة ، الممسي : وقت الإمساء ، متبتل : منقطع عن الناس

108 - د. عبد الفتاح صالح نافع، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م، ص١٤٨

109 - **ديوانه** ، جـ٢، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه، الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور،(مرجع سابق) ص٧٩،٨٠ ، ٨١، فأرة : المسك، الأساود : جمع أسْود، شتَّ بها أبطح : كثرت، الأسجح : الحسن المعتدل، يصلّى : يدام النظر إليه ، الأجلح : الذي انحسر شعر رأسه من جانبه، أسيل : ناعم، الرّمح : الدفع من الدابة، الوحْوحُ : وسط الوادي، البوص: العجيزة، المبتلة : الجميلة التى في أعضائها استرسال وتناسب، الزجاء : المرأة ذات الزجج، وهو رقة الحاجبين مع طولهما، برجاء : ذات البرج في عينيها، وهو أن يكون بياض العين محدقاً بالسواد كحلة .

110 - د.محمد حسام الدين إسماعيل، **الصورة والجسد (دراسات فنقدية في الإعلام المعاصر)**، مرجع سابق، ص ١٨٩

111 - **ديوانه**، ط١، قدَّم له وشرحه : أحمد حسن بَسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م، ص١١، العجزاء من النساء : ذات العجيزة العظيمة، الممكورة : المطوية الخلق من النساء والمستديرة الساقين، الخمصانة : الضامرة البطن، القَصَب : عظام الأصابع . وطالع مثل هذا الوصف الكامل للجسد الأنثوي وجها، وقداً، وساقاً، ونهداً، وأسناناً، وأرحلاً :

- الأخطل، **ديوانه** ، شرحه، إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص ٥٣٩، ٥٤٠

- الأصمعي، **الأصمعيات**، ط٤،تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ص ١٩٦، ١٩٧

112 - **الصورة في شعر بشار بن برد**، مرجع سابق، ص١٤٩

113 - د. أحمد الحوفي، **الغزل في العصر الجاهلي**، مرجع سابق، ص١٣٨

114 - أبوعلي القالي، **النوادر**، ص١٦١ نقلاً عن : د. أحمد الحوفي ، **الغزل في العصر الجاهلي**، ص ١٣٨، الوشاح : أديم عريض مرصَّع بالجواهر تشده المرأة بين عاتقها و كشحيها، الحقف : أصل الجبل . شبه ردفيها به، قطار،(بضم القاف): سحابة عظيمة غزيرة المطر، والجوزاء : برج من السماء، والمراد هنا : السماء . متلبدان : متداخلان .

115 - **الأغاني ١١٦/٨**، نقلاً عن : د. أحمد الحوفي، **الغزل في العصر الجاهلي**، ص١٣٩

116 - **الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع**، ط٣، دار الحقائق، لبنان، ١٩٨٢م، ص٩

117 - محمد بلوحي، **الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، دراسة في نقد النقد**،(مرجع سابق)

118 - أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، تحقيق: لجنة من الأدباء، دار الثقافة، لبنان، ط٥، ١٩٨١م، ص ١٦٩/٩

119 - د . محمود سيد أحمد، **مفهوم الغائية عند كانط**، (مرجع سابق) ص٨٨

120 - د. أميرة حلمي مطر، **مقدمة في علم الجمال**، مرجع سابق، ص٩

121 - د. سيار الجميل، **فلسفة و التفكير الإنساني "رؤية عربية"** مجلة عالم الفكر، العدد:٣، المجلد: ٣٧، يونيو/٢٠٠٩م، ص١٣٣

122 - د.محمد حسام الدين إسماعيل، **الصورة والجسد (دراسات فنقدية في الإعلام المعاصر)**، مرجع سابق، ص ١٧٥

123 - المرجع السابق، نفس الصفحة .

124 - أحمد إمرير، **سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى**، كتبها في ٢٢ فبراير، ٢٠٠٦م ، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

125 - سعيد بنكراد، **نساؤهم ونساؤنا**، مجلة علامات، ع١٢، ١٩٩٩م، ص٧٥ ، ويقصد المؤلف بـ (الوَضْعة) موقع وهيئة الشخص بالنسبة للكاميرا، كأن يكون أمام عدستها، أو تكون هي خلفه، أو أعلاه، أو تحته، أو زوايا أخرى لالتقاط الصورة .

126 - عبد النور إدريس، **رحلة المؤنث في وجدان الشعر العربي**، شبكة المعلومات، موقع : موقع د. محمد الجابري http : llfikrwanakd.alJabriabed.net (مرجع سابق)

127 - خليل رفيق عطوي . **صورة المرأة في شعر الغزل الأموي**، ط١، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ١٩٨٦م، ص٣٠، نقلاً عن عبد النور إدريس، **رحلة المؤنث في وجدان الشعر العربي**(مرجع سابق)

128 - عبد النور إدريس، **رحلة المؤنث في وجدان الشعر العربي** (مرجع سابق)

129 - سعيد بنكراد، **نساؤنا ونساؤهم** ، مجلة علامات ع١٢، ١٩٩٩م، ص٧٢

130 - أحمد إمرير، **التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج الدلالة**، موقع : (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

131 - طالع : عبد العالي بوطيب، **آليات الخطاب الإشهاري**، مجلة علامات، ج /٤٩، م/ ١٣، سبتمبر، ٢٠٠٣م، ص٣١٦، وما بعدها. وطالع : أحمد إمرير، **التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج الدلالة**، مرجع سابق، (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

132 - **المرجع سابق**، ص٣١٧

133 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٨، لم تدع هالكا: أي لم تندب هالكا هلك .

134 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٤٠، السُّنة : الوجه أو دائرته أو الجبهة، الداجية : المظلمة . ونفس هذا الوصف يقول به ذو الرمة : **ديوانه**، ص١١

135 - **ديوانه**، ط١، شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م، ص٤١، الأغن : الذي في صوته غنه، الأحور: بياض العينين الشديد وكذلك سوادهما، أزج : دقيق الحاجبين، الأبلج : الأبيض الحسن الوجه، الأدعج : الأسود العينين، وواسعهما .

136 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٣١، التاج : إكليل من ذهب تجعله المرأة على رأسها .

137 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٨٦، سفرن : كشفن، بيعة : كنيسة .

138 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٢٦

139 - المرجع السابق، نفس الصفحة .

140 - ديوانه، مرجع سابق، ص٥٥، هي أحوى : بها صفرا مثل الظبية، الربعى : ما تنتج في الربيع، الإثمد : الكحل، الحاري : نسبة إلى الحيرة : أي حالك السواد جيد . وعبيد بن الأبرص، يرسم نفس الصورة السابقة في قوله :

وإذ هى حوْراء المدامع طَفلةٌ كمثل مهاة حرة أم فرْقد

ديوانه (مرجع سابق) ص٥٣، المدامع : يريد بها العيون، الطفلة : الرخصة الناعمة ، الحرة : الكريمة، الفرقد : ولد البقرة الوحشية، وعينها أجمل ما تكون حين تنظر إليه . وعنترة يصورهما كذلك واسعتين مع بياضهما وسوادهما وعليها الكحل، ديوانه (مرجع سابق) ص٤١، وزهير بن أبي سلمى يصور العينين بعيون المها، ديوانه (مرجع سابق) ص٧٣، والأعشى هو الآخر يصورهما بمقلتي رئم جمالاً، ولو لم تكحل، ديوانه، (مرجع سابق) ص١٤٢

141 - ديوانه (مرجع سابق) ص١٣٨، الزُّرق : الازرقاق، وهو هنا إشارة للكحل، و مسلم بن الوليد - هو الآخر- يصور هذا الجمال الطبيعي، بدون كحل، يقول :

كحْلاءُ لم تكتحلْ بكاحلةٍ وَسْنانةُ الطّرف ما بها وَسَنُ

(ديوانه، مرجع سابق، ص١٧٤)

142 - المرجع السابق، ص٦٤٠، الشادن : ولد الظبية ، يرود : يقبل ويدبر، مكحول : عليه أثر الكحل، نزوم : الذى له صوت خافت ، أنجل : من النجل : وهى العين الواسعة .

143 - ديوانه، مرجع سابق، ص٣٨٣، الزرقاء : أراد ذات العين الزرقاء – وعمر بن أبي ربيعة يصور العين المكحولة ، مبينا أثر ذلك في جمالها، انظر ديوانه : ص٨٠ ، ص١٧١، ٢٧٩، وطالع: ديوان ذى الرمة، في نفس الوصف، ص١٢

144 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٨٦، يقتنصن : يصدن قلب من نظر إليها، حور: ملاح، صوائب : مسددات بسهامهنَّ.

145 - ديوانه، مرجع سابق، ص٢١، رنت : نظرت بهدوء وسكون .

146 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٧٢، المُغْزِلة : الظبية التى لها غزال، الفتر : الضعف والفتور .

147 - المرجع السابق، ص٣٦٨، غضيض الطرف : ذابل الجفن، فاتر الألحاظ .

148 - ديوانه ، مرجع سابق، ص١٩٥، وطالع أيضا نفس الصورة، ديوانه، ص١٨٩

149 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٦، وليس بفاحش : أي ليس بكريه المنظر فاحش الطول، ومعنى نصَّته : مدته وأبرزته، المعطل : الذى لا حلى عليه، وتأمل كذلك قوله :

ليالىَ سَلْمى إذ تُريك منصّباً وجيداً كجيدِ الرئمِ ليس بِمعطال

المنصب : الثغر المستوى النبت، يريد أسنانها، ديوانه ص٢٨، ونفس تصوير الجيد بجيد الغزال، وكونه غير معطل من الحلى، يقوله الأعشى : طالع : ديوانه،مرجع سابق، ص١٤١

150 - ديوانه، ط١، تحقيق وشرح : د. حسين نصار، نشر مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي بمصر،١٩٥٧م، ص٨٣، بان : بعد، الخليط : الحبيب المخالط، شاقوا : هاجوا حباً، شحطوا : بعدوا، الحدوج : جمع حدج، وهو مركب النساء، المها : جمع مهاة : البقرة الوحشية شبه بها النساء، العيط : الطوال الأعناق .

151 - ديوانه، ط١، صنفه أبي العباس ثعلب، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : د. حنا نصر الحِتّي، نشر دار الكتاب العربي،١٩٩٢م، ص٥٤، الجيد : العنق . وجيد مُغزلة : جيد غزالة منتصبة العنق، حذراً على ابنها، الشادن : الذي اشتد لحمه، أدماء : خالصة البياض، الخاذلة : المتأخرة عن الظباء، الخرق : الذي لا يقدر على الحركة .

152 - ديوانه، مرجع سابق، ص٦٠٧ ، ٦٠٨ ، الآدم : الأسمر يضرب إلى الصفرة ، يشب : يؤجج ويزيد من الاضطرام ، العسيب : جريدة النخل، الغدق : الناعم ، كنه : ستره، الأظاليل : جمع ظل .

153 - المرجع السابق، ص٦٤٠

154 - ديوانه، ط١، قدم له، ووضع هوامشه وفهارسه : د. فايز محمد، نشر دار الكتاب العربي ، ١٩٩٢م ، بيروت، لبنان، ص٣٨٣، الجيد : العنق، الشتيت : الثغر المفلج الأسنان، بهجة : الإشراق، المسنون : الكامل الأوصاف .

155 - ديوانه، قدم له وشرحه : أحمد حسن بسج، مرجع سابق، ص١٢، الزِّفري : العظم الشاخصُ خلف الأذن، وأراد أن القرط فى أذن كريمة الذفرى، وانظر كذلك قوله :

وجيدٍ ولباتٍ نواصع واضحٍ إذا لم تكن من نضح جاديِّها صُفرا

ديوانه، ص٨٦ ، الجادى : الزعفران .

156 - ديوانه (مرجع سابق) المجلد : الأول، جـ١ ص١٤٣، فخمة : ضخمة، فعمة : ممتلئة لحماً، صعلة الجيد : رقيقة العنق، الغادة : المتثنية اللينة، الغيداء : المميلة عنقها فى المشى تدللاً واسترخاءً .

157 - ديوانه (مرجع سابق) جـ١، ص٢٣٢، السلهوب:الطويل من الناس والخيل،واستلهبَّ الفرس: طال

158 - ديوانه : ط٣ ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف (ذخائر العرب) (٢٤) ص١٥، المهفهفة : الضَّرْبة اللحم المخففة ، المفاضة : الضخمة البطن: أى ضامرة البطن، الترائب : جمع تريبة : موضع القلادة من الصدر، السجنجل : المرآة .

159 - المرجع السابق، ص٢٩، شبه توقد الحلي بجمر غضى لأن جمره أبقى الجمر، الأجزال : أصور الشجر، كف بأجزال : حلق الجمر بأصول الشجر وهو أحسن ما يكون من الوقود .

160 - ديوانه، ط١، تحقيق : محمد عبد القادر محمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٦٨م، ص٦٤، مراد العين : حيث تنظر، اللبة : مجمع العنق، الأحواز : الأوساط : أراد الحلي ما توسط العنق، المفصل: المقسم .

161 - المرجع السابق، ص٦٣ – الرعاث : كل ما تعلق على الجارية من قرط فهو رعثة، السلوس : خيوط تنظم لؤلؤا، والتصلصل : الصوت، الخششاء : العظم الذى يطول خلف الأذن، جــأب : غلــيظ : العظيمة، المغزل : التى معها غزالها وهو ولدها .

162 - ديوانه، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر (ذخائر العرب : ٥٢) ص٩١، والنظم فى سلك : يصف أنها ذات نعمة وحَلْي، الشهاب : النار، مشبها الذهب به في حمرته وبريقه . ونفس هذا الاهتمام بأثر الحلى فى بيان جمال النَّحر، يقول الأعشى :

.... ونَحْرٍ كَفَاثُورِ الصَّرِيفِ المُمثَّلِ

ديوانه، ط١، قام بشرحه:إبراهيم حزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٦٨م، ص١٤٢، الــصريف، والفاتور من صفات الفضة.

163 - ديوانه، شرحه : إيليا سليم الحاوى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص٢٣٦

164 - ديوانه، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه : الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر ابن عاشــور (مرجــع سابق)، ص٢٣٢، يشف : يزين، أي يزين العين إذا نظرته .

165 - ديوانه، حــ٣، ط١، شرح وتحقيق : عبد الأمير علــى مهنــا، منــشورات دار ومكتبــة الهــلال، بيروت،١٩٩١م، ص٢٣

166 - المرجع السابق، حــ٣، ص٩٥

167 - ديوانه، مرجع سابق، ص٩٢، بطن ذو عُكَن : أى خميصة، النحر تنفخه بثدى: أى تعليــه وترفعــه، والمُقْعِد : الغليظ الأصل فى أول قعوده الذى لم يسترخ .

168 - ديوانه، مرجع سابق، ص٩٥

169 - المرجع السابق، ص١٤١، وانظر نفس الوصف : ديوان عبيد، ص٤٠، ٧٩، وديوان عنترة، ص٢١، وديوان عمر بن أبي ربيعة، (مرجع سابق)، ص ٢٣٢، ٢٨٣

170 - ديوانه، مرجع سابق، ص٤١، الأغن : ذو غنة، الأحور : بياض العــين وســوادها، أزج : دقيــق الحاجبين، الأبلج : الأبيض، الأدعج : الأسود العينين وواسعهما .

171 - المرجع السابق، ص٦١

172 - المرجع السابق، ص٩٧، الرقاق القواطع : السيوف الحادة القاطعة. وطالع هذا الــسِّحر الكــامن في الجفون، يقوله عنترة ، أيضاً، ديوانه، مرجع سابق، ص١٩٢

173 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٥٧، فتور القيام : ليست بوثابة في قيامها، قطيع الكلام : نزرة الكــلام، تفتر : تبتسم، ذى غروب : الغروب : حدة الأسنان، خصر : بارد .

174 - المرجع السابق، ص٣٠، ومثلك بيضاء القوارض طفلة : أشار إلى بياض ثغرها وجميــع أضراســها، والطفلة : الناعمة اليدين، تنسيني : تذهب بفؤادي، السربال : القميص .

175 - المرجع السابق، ص٢٨، المنصَّب : الثغر المستوي النبت، يريد هيئة نبتة الأسنان، وليس بمعطال : أي أنه لم يُعطَّل من الحُلي فذلك أتم لحسنه .

176 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٥٣، تحفّ : تقشر، ويريد هنا أنها تدلك أسنانها بالإثمد لتبيض وتلمع، فكأنها قشرتها، الثنايا : أسنان مقدمة الفم، الحالك : الشديد السواد، الإثمد : حجر يُكْتَحَل به.

177 - **ديوانه**، مرجع سابق،ص٢١، لؤلؤ ثغرها : يريد أسنانها .

178 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٤١، الأقحوان : نبات طيب الرائحة، المفلج : المقسّم . ونفس هذا الاهتمام بتصوير الفم بجماله، نراه عند النابغة، **ديوانه**، ص٩٤، والأعشى، **ديوانه**، ص١٤٢ . **وتأمل هذه الأسنان المفلّجة** :

- الأخطل، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٥٠ - عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه**، ص٨٠، ١٧٤، ٢٧٧، ٣٨٣
- ذو الرمة، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٨٦ - مسلم، **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٩٥
- ابن الرومي، **ديوانه**، مرجع سابق، جـ٣ / ١٩٥ - ابن خفاجة، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣٣٩

179 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٩٢، اللّمى : سواد في باطن الشفة، ونفس الصورة للشفة نراها عند الأخطل، طالع **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦٠٧

180 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٣١، البذل : الجود والعطاء، حمس اللثات : قليل لحم اللثات، أعجف : رقيق الشفتين.

181 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٤٣

182 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٦، الأسيل : الخد السهل، الناظرة : العين، من وحش وجرة مطفل : أي ببقرة ذات طفل . ونفس هذا التصوير للخد نراه عند طفيل الغنوي، طالع ديوانه، مرجع سابق، ص١٨

أسِيلةُ مَجْرى الدّمعِ خُمصانة الحشا ....

و طالع أيضاً :

- الأعشى، **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٤٢
- الأخطل يؤكد نوعمة خدّ صاحبته بأنه غير زغب مقدُّه :

وخداً أسيلاً غيرُ زغْبٍ مَقَدُّهُ بِمُذْهبةٍ في الجيدِ قدْ فتلت فتلاً

ديوانه، مرجع سابق، ص٢٣٦، ص٢٢٤، مقدُّه : خلقه، المذهبة : القلادة المذهبة .

- عمر بن أبي ربيعة، **ديوانه**، ص١٤٩
- ومسلم يصور هو الآخر ماء الشباب في الخدين نضارة وتفتّحاً :

مَاءُ الشّبابِ بِخدّيهَا إذَا سَفَرتْ جَرَتْ بِهِ الرَّاحِ حتى ألتَ تُبْصِرُهَا

(**ديوانه**، مرجع سابق، ص١٨١)

183 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦١، اللثام : ما يوضع على الفم أو الأنف من نقاب أو ثوب، ونفس الصورة للخد يذكرها في ص٤١

.... وخدٌ به وردٌ وساق خَدَلّج

184 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣٣٢، هضيم الحشا : ضامر البطن . ولا ينسى إشراق الخدّ وبياضه :

كأنّما خدُّهُ والشّعرُ مُلبِسهُ　　شَقٌ مِن البَدْرِ مُنْشَقٌ عن الظُّلَمِ

المرجع السابق، ص٣٤٢، شق من البدر، جانب منه.

185 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٨٩، الجلنار : نوار الرمان .

186 - ديوانه، مرجع سابق، ص٨٤، وابن خفاجة كان حريصاً على تصوير الخدّ بهذا اللّون الاحمراري، فيلونه بلون الجمر:

وأغْيدَ حُلْوِ اللّمس أمْلَدِ　　يُذْكى على وجْنته الجمْرُ

ديوانه، ص١٥٦، وطالع : ص١٢٣، ص١٥٤، ص١٦٣

187 - ديوانه، مرجع سابق، ص٧٠، ذورة والجناب : أرضان ، خُنُسٌ : قصار الأنف، النعاج : إناث البقر، الطاويات : البطون غير الممتلئة، الملاء : رداء من حرير .

188 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٦، ١٧، الأثيث الكثير النبات، القِنو : العذق وهو كباسة النخل، المتعثكل : المتداخل لكثرته، الغدائر : زوائب الشعر، مستشزرات : مفتولات إلى فوق، وعنترة يحرص على لون الشعر الأسود، طالع ديوانه، مرجع سابق، ص٤٣ ، ص٦١ . والنابغة يسير على نفس الصورة، حيث سواد الشعر وكثافته :

وبفَاحِمٍ رجِلٍ أثيث نبتُهُ　　.............

ديوانه، مرجع سابق، ص٩٦، الرجْل : الممشوط، أثيث : الكثير الذى ركب بعضه بعضاً . وطالع : الأخطل، ديوانه، مرجع سابق، ص٥٦٥ .

189 - ديوانه، مرجع سابق، ص٦٣، المدارى : أمشاط الأعراب، المرسل : المطلق، غَيْرَ مرسل : يعنى المضفّر، وهذا الشعر طويل لاعتنائه بالدّهان :

وَوَحفٌ يُغادي بالدّهان كأنه　　مَديدٌ غَداةُ السَّيْلُ مِن نَبْتِ عُنْصُلِ

وحْف : الشعر الطويل، المديد : التام، العنصل : البصل البرّي . ص٦٥

190 - ديوانه، مرجع سابق، ص٥٤٩ .

191 - المرجع السابق، ص٥٦٥، ذو عذر: كثيف، حثل: أسود

192 - ديوانه، مرجع سابق، ص١/٢٣١، الوحف : الشعر الكثيف الأسود، التقاصيب : جمع تقصيبة وهى الخصلة الملتوية من الشعر . وطالع أيضاً ديوانه، ص١/١٤٤ .

193 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٦، حثلاً : أى استفاض شعراً غزيراً .

194 - ديوانه، مرجع سابق، ص٣٣٧، الصدع : الشعر المتدلي بين العين والأذن، العوارض : جمع عارض : صفحة الخد .

195 - ديوانه، مرجع سابق، ص٣٤، سباط البنان : لينات الأصابع، مُلس طوال غير كزّة، عرانينهن : أنوفهن، القنا : القامات، في تمام وإكمال : تامة الخلق مكتملة ، وطالع أيضاً، ص١٧

196 - ديوانه، مرجع سابق، ص٩٣، النصيف : نصف خمار، يقول: أنه فاجأها فسقط نصيفها فسدّت وجهها بمعصمها، بِمُخَضّبٍ رخص : أى بمعصم مخضّب يعنى كفها، البنان : الأصابع، يكاد من

اللطافة يعقد، أى من لينه ونعمته وسباطته لو شئت أن تعقده لعقدْتهُ ، وطالع أيضا : الأعشى، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٨٨، ١٤١

197 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣٦٢، جمَّرت : رمت بالجمار، كف مخضب : مصبوغ بالحنَّاء، وطالع أيضا قوله في رسم البنان ص١٧٣، ٢٣١، ٣٥٩، وبشار يصور نضارة البنان والنعيم يكسوها، بقوله :

وبَنانٌ يا ويْحه مِنْ بَنانٍ   كَنَبات سَقَاهُ جَمٌ رُوَاءُ

ديوانه، مرجع سابق، ص ١ / ١٤٤، وابن الرومي يصور أنامل المحبوبة بالفضة بياضاً، طالع ديوانه، مرجع سابق، ص ١٨٩/٣

198 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٨٠

199 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٤١، عقيلة أتراب : خير أترابها، الدميمة : الحقيرة الخصرة، جأنب : الغليظة اللحم القصيرة.

200 - **المرجع السابق**، ص١٨، اسبكرت : امتدت وتم طولها ، وقوله بين درع ومجول : أى شابة بين الصغيرة والكبيرة، الدرع والمجول : ثوبان رقيقان .

201 - **ديوانه**، المرجع السابق، ص١٨، أسيلة مجرى الدمع : خدها أملس، خمصانة : رقيقة الخصر، المشرعب : طويلة الجسم .

202 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٤٣

203 - **المرجع السابق**، ص٢١، خطرت : مرت متبخترة، البان : نوع من الشجر، الأعطاف : جمع العطف : الجانب، الجنوب : ريح حارة، الصبا : الرياح الشرقية، والأعشى هو الآخر يصور النساء غشاميم طوال، في قوله :

وشغَاميمَ، جِسامٍ، بُدْن   نَاعماتٍ من هَوانٍ لم تلحْ

ديوانه، مرجع سابق ، ص٤٤، الغشاميم : النساء الطويلات القامة .

204 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦٠٨، فرعاء : صفة للفرع الطويل، العوارض : الأنياب، الأحور : الظبْي، وطالع : **ديوانه** ، مرجع سابق، ص٥٦٥

205 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦٨، سبتك : أسرتك ، الصفى : الصديقة المخلصة، الغرائر : غير المجربة، العيس : التي يخالط بياضها سواد خفيف، وطالع **ديوانه، أيضا** ص٥٣ .

206 - **ديوانه**، ص١٤٩، الطفلة : الناعمة، وعثة الروادف : العظيمة الأرداف، الخود : الشابة الحسنة الخلق، الصوار : قطيع المها، إنساب : تركها، وانظر ديوانه أيضا : ص٣٥، ٣٧، ٨٠، ١٤٩، ١٧٣، ٢٣٢، ٢٧٦. وطالع : مسلم بن الوليد في نفس هذه الصفة، **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٧٤ ، ١٨٦ .

207 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٢، الصعدة : الفناة المستوية، أى أنها طويلة مثل الرمح، الحقيبة : العجز، الكثيب : الرمل المجتمع شبه عجزها به لضخامته، الحقاب : شئ تعلق به المرأة الحلي في وسطها . و يصور عنترة – هو الآخر– امتلاء العجز في قوله :

وردفٌ له ثقل وخصر مهفهف وخدٌّ به وردٌ وساقٌ خَدَلَّجُ

فتأمل هذا النموذج التصويري للجسد الذي يتمثل في عجز مع خصر دقيق، مع خدٍّ مورّد، مع ساق أبيض مكتنز، ديوانه، مرجع سابق، ص٤١. وطالع نفس هذا الوصف: النابغة، ديوانه، مرجع سابق، ص٩٢. والأعشى، ديوانه ، مرجع سابق، ص١٤١

208 - ديوانه، مرجع سابق، ص٣٤، ٣٥، البُوص والبَوص : العجز، والبوصاء من النساء : العظيمة العجز، الرّداح : الضخمة الأوراك، الرسح : مَنْ لا عجيزة لها ولا ضخامة أوراك، وهذه الصفات المستحبة والمستقبحة في نساء ذلك العصر . وطالع كذلك ص٣٥، ٣٨، ٨٠، ١٧١، ١٧٢، ٢٣٠، ١٤٩

209 - الأخطل، ديوانه، ص٦٠، ١١، ٤٠ ، ذو الرمة، ص١١، بشار ص ١٤٤/١، ٢٥١، أبو نواس : ص٣٣٧، ٢٨٦، مسلم : ص١٩٥، ابن الرومى : ١٩٤/٣، ابن خفاجة : ص٨٣، ١٢٥، ١٤١.
وطالع تصويرهم للسيقان بصفة مخصوصة :- امرؤ القيس: ص١٧، ١٥- طفيل الغنوي: ص٧٤٠- عبيد بن الأبرص: ص٦٨- عنترة: ص٤١- الأعشى: ص١٤١،١٦- الأخطل: ص٥٤٠- ابن الرومي: ص٣/ ١٨١

210 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٧، الكشح : الخصْر، الجديل : زمام ما يتخذُ منه السيور وهو لين، فشبه كشحها في لينه ولطفه بهذه السيور، الأنبوب : البردى، السقى : النخل المسقى، المذلل : الذى جمعت أعذاقه، دلالة على نعيم المرأة وطالع أيضا : ص١٥ ، ٣٠ ، ٣٤ . وطالع أيضا الشعراء التالين :

- طفيل الغنوى، ص١٨، ١٩٤، ١٩٥ - عبيد بن الأبرص، ص٧٩ - عنترة، ص٤١، ٦١، ٨٣ .
- النابغة الذبيانى، ص٩١، ٩٢ - الأعشى، ص١٦، ٤٤، ١٤٠، ١٤٢

211 - ديوانه، ص٢٣٢، أسيلات : نواعم، دقاق الخصور : مهفهفات الخصور، الوثيرات : السمينات، مالتفت عليه الملاحف ، الملاحف : المآذر : كناية عن ضخامة العجيزة . وطالع أيضا : ٣٥ ، ١٤٩ ، ٢٣٠ ، ٢٨٣ . وطالع أيضا :
- الأخطل، ديوانه، مرجع سابق، ص٦٥٣،٥٤٠،٢٨١
- بشار، ديوانه ، مرجع سابق، ص٢٥١/١،١٤٣
- ابن خفاجة، ديوانه ، مرجع سابق، ص٨٣

212 - ديوانه، مرجع سابق، ص١١، الخمصانة : الضامرة البطن، القصب : عظام الأصابع

213 - ديوانه، مرجع سابق، ص١٩٤، خُمصانة : دقيقة البطن رقيقة الخصر، حبيبة ناعمة، البهنانة : المرأة طيبة النفس، غرثى الوشاح : دقيقة الخصر، لا يملأ وشاحها، فكأنه غرثان أى جائع ، وطالع : ص١٩٥ .

214 - سعيد بنكراد، الخطاب الإشهاري والقيمة الجمالية، (موقع سعيد بنكراد، تاريخ الإنشاء نوفمبر، ٢٠٠٣م)

215 - سعيد بنكراد، **السميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)** منشورات الزمن، الرباط، المغرب، ٢٠٠٢م، ص٩٢

216 - **المرجع السابق**، ص١٠٠

217 - **المرجع السابق**، نفس الصفحة .

218 - د. عبد الله الغدامي، **دور الصورة في الثقافة البصرية**(http : // www. Foto master.com)

219 - سعيد بنكراد، **السميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)** مرجع سابق، ص١١٣

-220 Regidebray : vie et mortde L, image , ed folio , oaris ,1992 , p . 66 –

221 - **المرجع السابق**، ص٦٣

222 - سعيد بنكراد، **الصورة بين وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة** (موقع سعيد بنكراد، تاريخ الإنشاء : نوفمبر ٢٠٠٣م)

223 - **المرجع السابق** .

224 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦١، التزيف : السكران الذي قد نزف السكر عقله، الوجه : ما يتوجه لها أن تفعله، تراشي : تعطيه الرشوة ، ألا تخترا : ألا تفتر وتكسل . ونفس الصورة يذكرها أيضا في قوله:

وإذ هي تمشي كمشي النزيـــــف يصرعه الكثيب البُهَرْ

(**ديوانه** : ص١٥٦) وعينها يقولها عمر بن أبي ربيعة، انظر **ديوانه**، ص٧٧، وكذا ص ٢٧٨

ونفسها أيضا يعرضها بشار في قوله :

تمشِي الهُوَيْنى بين نِسْوتِها مَشْى النَّزِيفِ صَفَتْ مشَارِبُهْ

(**ديوانه**، مرجع سابق، ص ٢٤٤/١)

225 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٥٧، فتور القيام : ليست بوثابة في قيامها ، قطيع الكلام : نذرة، خصِرْ: بارد، وطالع كذلك : ص١٤ ، ١٥ ، ٣٠، والأعشى يصور حركة القيام أيضا متزنة غيرعجولة :

وإنْ هى ناءَت تُريد القيام تهادى كما قد رأيت البهيرا

(**ديوانه** ، مرجع سابق ، ص٨٧)

226 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢١، خطرت : مرت متبخترة، صباء : الرياح الشرقية، ونفس الصورة انظرها أيضا في قوله :

تَمْشي وتَرْفُل في الثّيابِ كأنَّها غُصْنٌ ترنَّح فِي نَقاً رَجْرَاجِ

(**ديوانه**، ص٢٣)، وطالع نفس الصورة عنده : ص١٩٢،٨٣، ونفس الصورة يقولها النابغة، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٩١

227 - **المرجع السابق**، ص٧٢

228 - **المرجع السابق**، ص٦٢

229 - **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦٥٠

230 - **المرجع السابق**، ص٥٤٩، التقتل : التكسر في السير – وطالع نفس الصورة: ص٣٠٩،٣٨

231 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣٤، تأطر : تتأطر: تتثنى، في ثلاث، أى في ثلاث نسوة . وهو يركز على هذه الهيئة من الحركة– أيضا– في قوله :

إذا قُمْنَ أو حاولْنَ مشياً تأطراً   إلى حاجةٍ مالت بهنَّ الروادِفُ

(ديوانه، ص٢٣٢)، وطالع : ص٢٨٢

232 – **ديوانه**، مرجع سابق، ١/١٩٩، تأوَّد : انعطف وانثنى .

233 – **المرجع السابق**، ١/٢٤٢، الحباب : الحية

234 – **المرجع السابق**، ١/٢٤٠، وأبو نواس هو الآخر يرسم الحركة في قوله :

يامَنْ حَوَى الحسْنَ محضاً   واهتزَّ كالغصْنِ غضـــا

ديوانه، مرجع سابق، ص٣٣٤، محضاً : خالصاً، غضاً : طرياً رطباً، وانظر كذلك قوله: ص٣٤٦، ٣٥٢

– ومسلم بن الوليد يصور حركة المشى والتثنّي في قولـه : ص٤٥، ١٩٥– وابـن الرومـى : طالعـه: ص ٣/١٨٠، ٢٣٢ – وابن خفاجة يصور حركة التثنى بحركة الغصن، انظره : ص١٠٧، ١٢٣، ٣٤٨

235 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٨٧

236 – **المرجع السابق**، ص١٠٧، وانظر كذلك قوله : ص١٢٣، ٢٢٣، ٣٣٨، ٣٥٤

237 – سعيد بنكراد، **الوصلة الإشهارية : الغاية والوقع الجمالي**، موقع سعيد بنكـراد(مرجـع سـابق) ويقصد بالوضعات : وضعية الصورة أمام الكاميرا، وقد ذكرناها سابقا .

238 – سعيد بنكراد، **الصورة الإشهارية : آليات الإقناع والدلالة**، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م، الفصل الثاني، نقلاً عن المرجع السابق.

239 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٣

240 – **المرجع السابق**، ص١٥، وانظر كذلك قوله : ص١٧١. ونفس هذا الوصف نجده عند طفيل الغنوي، **ديوانه**، ص ٦٣. ويصفها عبيد بن الأبرص بالرعبوبة البيضاء الحسنة الرطبة، **ديوانه**، ص٢٢

241 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٧٩، الناعجات : البيض أو السريعة، أوانس : جمع آنـسة، وهـي طيبـة الحديث لطيفة . وزهير هو الآخر يذكر صفة " الأُدْم " البياض في لوحته، انظر : **ديوانه** (مرجع سابق) ص٥٤، ٧٣

242 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦٢

243 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٨٢، القناع : ما تغطى به المرأة وجهها، السحابة : الغشاوة على العـين، غراء : بيضاء، تعشى الطرف : تضعِفُهُ، وهو يكرر هذا اللون كثيراً صفة للمرأة، طالع : ص٣٧ ، ٣٨، ٧٦، ١٧٤

244 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١/١٤٤، ثقال : المرأة ذات الكفل العظيم، الأوصال : المفاصل، الروقـة : الجمال الرائق . وطالع نفس الاهتمام بهذا اللون، ص١٤٤، وهى بيضاء صافية الأديم، ص١/١٩٣

245 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٨٦، بيعة : كنيسة . وطالع كذلك ابن الرومـي ٣/٩٥، ١٨٠. وابـن خفاجة يجعل بياض لوحته تحوِّل الليل البهيم نهاراً، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٢٣، ٢٨٠

246 – سعيد بنكراد، **الوصلة الإشهارية : الغاية والوقع الجمالي**،(موقع سعيد بنكراد، مرجع سابق)

247 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣٨٣، وانظر نفس الصفة : الأخطل، **ديوانه**، ص١٣٨

248 – سعيد بنكراد، **الصورة الإشهارية وتمثلات الساخن والبارد**، (موقع سعيد بنكراد، مرجع سابق)

249 – **المرجع السابق** .

250 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٩، الأجذال : أصول الشجر ، وكف بأجذال : حُلّق حول الجمر بأصول الشجر، وهو أحسن ما يكون من الوقود وأدوم للنار . ونفسها – أي هذه الصورة – يرسمها طفيل الغنوي في قوله :

يَزِينُ مراد العين من بين جَنْبِها ... ولبَّاتِها أجْوازُ جَزْعٍ مُفَصَّلِ

كَجَمْرِ غضاً هبَّت له وهو ثَاقِبُ ... بِمرْوحةٍ لم تستترْ ريحُ شَمْألِ

ديوانه، مرجع سابق، ص٦٤، الأجواز : الأوساط . وجوز كل شئ وسطه، مفصَّل مقسَّم . وانظر كذلك عبيد بن الأبرص، **ديوانه**، ص٤٠،٢٢

251 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٨٧

252 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٩٢

253 – **المرجع السابق**، نفس الصفحة، وطالع : ص٦٦، ٨٣

254 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٣٠

255 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٨٩، الوسنان : الذي بعينيه نعاس، الجلنار : نوار الرّمان .

256 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٥٦

257 – **المرجع السابق**، ص١٦٣

258 – **المرجع السابق**، ص٣٥٤، وانظر **ديوانه** – كذلك – ص١٢٦، ١٥٤، ٣٣٨

259 – سعيد بنكراد، **المرئي وجوهره في الوصلة الإشهارية (تمثيل النوعيات والأحاسيس)** موقع سعيد بنكراد (مرجع سابق)

260 – عنترة، **ديوانه**، ص٤١،٤٠، أدعج: الحرقة، يتوهج، يتألق، أزج: دقيق الحاجبين، الأبلج: الأبيض، الأدعج : الأسود العينين وواسعهما، خدلج : أبيض مكتنز .

261 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٥٤٩

262 – **المرجع السابق**، ص٧٥

263 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٤٩، قمرته : غلبته وسلبته، رئم : الظبي الخالص البياض، الدَّل : الغنج والدلال، الخريدة : العذراء، معطار : طيبة الرائحة .

264 – **ديوانه**، مرجع سابق،ص ٣/ ٥٠، تداعى : تتجاوب، القمار : ضرب من الحمام حسن الصوت، وانظر كذلك قوله : ص٣/ ٩٥

265 – د. جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م، ص١٩٨، وما بعدها

266 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٩، خط تمثال : أي نقش صورة، وطالع تشبيهاته لبيان جمال صاحبته : ص١٥، ١٧، ٢٩، ٣٠، ١٥٦، ١٥٧

267 – **ديوانه**، مرجع سابق، سنتها : الوجه أو دائرته، وانظر : ص٥٣، ٦٨

268 – طالع : **ديوانه**، مرجع سابق، ص٩٧، وطالع : ص٤٣، ٧٢

269 – **ديوانه**، مرجع سابق ص٧٣، وطالع كثرة التشبيهات عند النابغة، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٩٢، ٩٦، والأعشى، **ديوانه**، مرجع سابق، ص٦، ٨٧، ٩٤، ١٤١، ١٤٢

270 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٥٤٠، وطالع : ص٢٠٤

271 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٧٧، النير: الواضح، الأقحوان : نبات زهره مفلّج يشبهون به الأسنان، الحائر: الأرض المنبسطة . وطالع أيضا : ١٧٣، ٢٧٩، ٣٨٣، وطالع **ديوان** ذي الرمة، مرجع سابق، ص٨٦ .

272 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١/١٤٤، ١٩٩، ٢٢٥، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٤٢، ٢٤٤

273 – طالع : **ديوانه**، (مرجع سابق) على سبيل المثال، ص١٨٦، ١٨٩، ١٩٥

274 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣٣٦، ٨٧، ١٢٢

275 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٢٢، صعدة : القناة المستوية مثل الرمح، الحقيبة، العجيزة، الكثيب : الرمل المجتمع، الحقاب : ما تعلقه المرأة وتشدُّه على وسطها .

276 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٢٥

277 – **المرجع السابق**، ص١٢٥، وكذا قوله :

يا مُتْرَفًا يَمْشِ الهوَيْنَى عِزَّةً ويهتزُّ أعْطَافَ القَضيبِ المُورِقِ

(المرجع السابق، ص١٥٠)

278 – **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير**، ط٢، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص٢٠٨

279 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٥٧

280 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص١٤١، وطالع أيضا نفس هذه الكناية ص١٤٢، وكناية عن طول الجسد ص٢١، وكناية عن امتلاء السيقان، ص١٤١، ويكنى عنترة بضياء اللؤلؤ عن لمعان أسنانها، **ديوانه**، ص٢١، ونفسها عند امرئ القيس، ص٣٣٩

281 – **ديوانه**، ص٦٥٣

282 – **ديوانه**، ص١١

283 – **ديوانه**، ص١٤٩

284 – طالع **ديوانه**، ص٣٥، ١٤٩، ١٧٣، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٢٧، ٣٦٧

285 – **ديوانه**، مرجع سابق، ص٣/١٩٥، وطالع كنايات متنوعة عن جمال أعضاء محبوبته، ص١٥، ١٨٠، ١٨٩، ١٩٤، ١٩٥، ٢٣٢

المراجع

- **أحمد إمرير**

– التمثيل البصري بين الإدراك وإنتاج الدلالة، موقع:(موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

– سيميولوجيا الخطاب البصري وإنتاج المعنى،كتبها في ٢٢ نوفمبر، ٢٠٠٦م (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

- **أحمد راضى**

– الإشهار والتمثلات الثقافية (الذكورة والأنوثة نموذجاً) مجلة علامات، ١٩٩٧م، عدد (٧)، مسترجع بتاريخ /١٦يونيو/٢٠٠٨م، (http://www.Saidbengrad.com)

- **أحمد محمد الحوفي**

– الغزل في العصر الجاهلي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٢م

- **الأخطل**

– ديوانه، شرحه : إيليا سليم الحاوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان (د/ت)

- **إدريس بوانو**

– كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟، مجلة عالم الفكر، عدد : ٢ ، مجلد : ٣٢، ديسمبر، ٢٠٠٣م

- **أدونيس**

– مقدمة الشعر العربي، ط٤، دار العودة ، لبنان، ١٩٨٣م

- **الصادق رابح**

– ضريبة " السعادة" الإشهار وتوثيق الجسد، مجلة عالم الفكر، العدد: ٤، المجلد:٣٧، يونيو/ ٢٠٠٩م

- **الأصمعي**

– الأصمعيات، ط٤، تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف (د/ت)

- **الأعشى**

– ديوانه، ط١، قام بشرحه : إبراهيم جزيني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ١٩٦٨م

- امرؤ القيس
  - ديوانه، ط٣، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر (ذخائر العرب ٢٤) ١٩٦٩م
- د. أميرة حلمي مطر
  - مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩م
- بشار بن برد
  - ديوانه، مجلد :١، الجزء :٢، ط١، جمعه وشرحه وكمّله وعلق عليه، الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، دار سحنون، تونس، ودار السلام، مصر، (نشر مشترك) ٢٠٠٨م
- جابر عصفور
  - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م .
- جانين بورشيون
  - ما هو التواصل، ترجمة عبد العالي مريني(موقع د. محمد الجابري :http llfikrwanakd.alJabriabed.net)
- جورج سانتيانا
  - الإحساس بالحماس، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم د. ذكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م
- ابن خفاجة
  - ديوانه، ط٢، تحقيق : د. سيد غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩م
- ذو الرُّمة غيلان بن عقبة
  - ديوانه، ط١، قدم له وشرحه : أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م
- رجاء عيد
  - فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، ط٢، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٨م
- رشيدة بن مسعود
  - الكتابة بالجسد، من خلال السرد السينمائي (القصة القصيرة نموذجا) مجلة علامات (عدد : ٧٠) ١٩٩٧م

▪ ابن رشيق القيرواني

– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، حققه، وفصله، وعلق حواشيه : محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان،١٩٨١م

▪ ابن الرومي

– ديوانه، حـ٣، ط١، شرح وتحقيق : عبد الأميرعلى مهنـا، منـشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت،

▪ زهير بن أبي سلمى

– ديوانه، ط١، صنعة أبي العبّاس ثعلب، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : د٠ حنا نصر الحِتّي، نشر دار الكتاب العربي، ١٩٩٢م

▪ سعيد بنكراد

– الجسد واللغة وسلطة الأشكال، مجلة علامات، عدد (٤) ١٩٩٥م،(مسترجع بتـاريخ ٨/ يوليو /٢٠٠٨م/ http://www.Saidbengrad.Free.Fr/ al /n4/5.htm.)

– الخطاب الإشهاري والقيمة الحجاجية (موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نـوفمبر: ٢٠٠٣م)

– السميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن، سلسلة شرفات (١١)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٣ م

– الصورة الإشهارية آليات الإقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٩م

– الوصلة الإشهارية : الغاية والوقع الجمالي(موقع سعيد بنكراد : تاريخ الإنشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

– الصورة الإشهارية و تمثلات الساخن والبارد(موقع سعيد بنكراد، تـاريخ الإنـشاء : نوفمبر ٢٠٠٣م)

– الصورة بين وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة(موقع : سعيد بنكراد تاريخ الإنشاء : نوفمبر ٢٠٠٣م)

– المرئي وجوهره في الوصلة الإشهارية "تمثيل النوعيات والأحاسـيس" (موقـع:سـعيد بنكراد، تاريخ الإنشاء : نوفمبر، ٢٠٠٣م)

– نساؤهم ونساؤنا، مجلة علامات، ع١٢، ١٩٩٩م(موقع : سعيد بنكراد، تاريخ الإنشاء : نوفمبر ٢٠٠٣م)

- سراج أحمد

– دور الصحافة في تشكيل الوعي الاجتماعي، مجلة دراسات عربية، عدد : ٧، ١٩٨٥م

- ابن سلام الجمحي

طبقات الشعراء، ط١، طبعة جوزف هل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م

- سمير ستيتية

– اللغة و سيكولوجية الخطاب، ط١، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠٠٢ م

- سيَّار الجميل

– فلسفة و التفكير الإنساني "رؤية عربية" مجلة عالم الفكر، العدد:٣، المجلد: ٣٧، يونيو/٢٠٠٩م

- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله مسلم الدِينَوَرَيً

– الشعر والشعراء، تحقيق : أحمد محمد شاكر، حـ١، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٦م

- ابن طباطبا العلوي

– عيار الشعر، تحقيق : محمد زغلول سلام، وطه الحاجري، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦م

- طفيل الغَنَوِي

– ديوانه، ط١، تحقيق : محمد عبد القادر محمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ١٩٦٨ م

- طه حسين

– حديث الأربعاء، ط١٠، دار المعارف بمصر (د/ت)

- عبد الحميد حسن

– الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٤٩م

- **عبد الحميد الشلقاني**
  - الأعراب الرواة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس (٢)، ١٩٨٢م
- **عبد العالي بوطيب**
  - آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات، جم/٤٩ ، م/١٣، رجب، ١٤٢٤هـ، سبتمبر، ٢٠٠٣م
- **عبد الفتاح صالح نافع**
  - الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣م
- **عبد الله محمد الغذامي**
  - ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م
  - دور الصورة في الثقافة البصرية (موقع http : // www. Foto master.com)
- **عبد المجيد موسى**
  - الخطاب الإشهار مكوناته وآليات اشتغاله، مجلة الفكر العربي المعاصر، (عدد ٨٤، ٨٥) مركز الإنماء القومي .
- **عبد النور إدريس**
  - رحلة المؤنث في وجدان الشعر العربي(موقع د. محمد الجابري http: (llfikrwanakd.alJabriabed.net
- **عبيد بن الأبرص**
  - ديوانه، ط١، تحقيق وشرح : د. حسين نصار، نشر مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر،١٩٥٧م
- **عز الدين إسماعيل**
  - في الشعر العباسي، الرؤية والفن، دار المعارف بمصر،١٩٨٠م
- **عصام نور الدين**
  - الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي، العدد : ٩٢، ١٩٩٨م

- **علي الجندي**

– الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م

- **عمراني المصطفى**

– الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، عـدد ٣٤، ٢٠٠٠م، ومـا بعدها، موقع محمد الجابري : (http://fikrwanakd.aljabriabed.net)

- **عمر بن أبي ربيعة**

– ديوانه، ط١، دار الكتاب العربي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : د. فـايز محمـد، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م

- **عنترة بن شداد**

– ديوانه، ط١، شرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،١٩٩٢م

- **عيسى عودة برهومة**

– تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، عالم الفكر، العدد (١) م : ٣٦، ٢٠٠٧م

- **أبو الفرج الأصفهاني**

– الإماء الشواعر، ط١، تحقيق: د. جليل العطية، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،١٩٨٤م

- **المتنبي**

– شرح ديوانه : مجلد :١، جزء : ٢، ط١، وضعه : عبد الرحمن البرقوني، ٢٠٠١م

- **محمد بلوحي**

– الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث، دراسة في نقد النقـد، مـشورات اتحـاد الكتاب العرب،٢٠٠٠م

- **محمد خلاف**

– الخطاب الإقناعي(الإشهار نموذجاً) مجلة دراسات أدبيـة لـسانية، (عـدد : ٥، ٦)، ١٩٨٦م

- د. محمد حسام الدين إسماعيل

– الصورة والجسد (دراسات نقدية في الإعلام المعاصر) ط١، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت، ٢٠٠٨م

- محمد مصطفى هدارة

– ا لشعر العربي في القرن الأول الهجري، ط١، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م

– اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، المكتب الإسلامي، مصر، (د/ت)

- محمد النويهي

– الشعر الجاهلي(منهج في دراسته وتقويمه) الجزء الأول،الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة(د/ت)

- محمود سيد أحمد

– مفهوم الغائية عند كانط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨م

- مسلم بن الوليد

– ديوانه، ط٣، عُني بتحقيقه والتعليق عليه، د. سامي الدَّهان، دار المعارف بمصر (ذخائر العرب : ٢٦) (د/ت)

- مصطفى حسين

– رواية الشعر العربي من القرن الرابع الهجري حتى نهاية السابع، دارالنهضة العربية،القاهرة،١٩٧٨م

- ميشال فوكو

نظام الكلمات، ترجمة : محمد سبيلا، دار التنوير، لبنان، ١٩٨٤م

- النابغة الذبياني

– ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر (ذخائر العرب: ٥٢)

▪ يامن عيسى خضو

- الخطاب الإشهاري: دراسة سينمائية معممة، (موقع سعيد بنكراد: تـاريخ الإنـشاء، نوفمبر: ٢٠٠٣م)

▪ يوسف اليوسف

- الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع، ط٣، دار الحقائق، لبنان، ١٩٨٢م

المراجع الأجنبية :

- R.Barthes. Rhetorique, delimage.communications.4.ed.seuil.

-Regidebray : vie et mortde L, image , ed folio , oaris , 1992